

Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.

IVO OSOLSOBĚ

DRAMATICKÉ DÍLO JAKO KOMUNIKACE KOMUNIKACÍ O KOMUNIKACI

Variace na téma Zichovy definice dramatického díla

Prof. dr. Otakaru Zichovi ml., DrSc., trpělivému rádci mých komunikačních extempore

Autorovo vstupní vyznání

Tato práce vznikla z okouzlení Zichovou Estetikou dramatického umění a ze studia moderních teorií sdělování, především kybernetiky a teorie Gregory Batesona. Sám její námět se vynořil při prohlížení (na víc nestačím) Rashevského studií z oblasti matematické teorie chování, kde jsem mohl s velkým překvapením konstatovat, v jak neuvěřitelné míře předjal Zich svým formálním, abstraktním rozbořením dramatické situace i svým logickým, systematickým, takřka algebraickým přístupem matematický popis moderních teoretiků chování živých systémů.

Kdysi, velice brzy poté, co Zichova Estetika dramatického umění vyšla, začalo se tvrdit, že je to kniha spjatá s překonanou etapou divadelní historie a natolik ignorující nejnovější vývoj, že ji to – přes její nesporné kvality – jako živé dílo znehodnocuje. Dnes, čtyřicet let poté, co byla napsána, nepřipadá nám Zichova Estetika vůbec překonaná, přestože divadlo prošlo dalšími nepředvídatelnými vývojovými (či historickými) zákrutami. Naopak čas odvál všechny ty studie, které Zichovu Estetiku, prý překonanou, překonávaly; Zichovo dílo nad nimi ční, dodnes nedostíženo zejména ve čtyřech ohledech: 1. Jako první, ve světové literatuře zcela ojedinělý výklad dramatického umění koncipovaný divadelně, tj. ze specifické scénické existence dramatického díla, a nikoli odvozený z literárních teorií dramatu. 2. Jako systematický, ucelený, vnitřně zcela jednotný výklad dramatického umění jako umění zcela samostatného, plně integrujícího dílčí umělecké projevy do této syntézy vstupující. 3. Jako výklad koncipovaný z hlediska příjemce, tj. z hlediska informace, která byla skutečně odevzdána, a nikoli z hlediska zbožných přání a záměrů těch, kdož informaci vysílali. To je přístup velmi moderní, analogický lingvistickým pokusům o „grammar for the hearer“. 4. Jako jednotný a promyšlený pojmový systém, který dal české divadelní vědě přesnou terminologickou bázi mapující rozsáhlé oblasti divadelní skutečnosti; divadelní skutečnost se od Zichových dob sice změnila, přesnost Zichových map ani použitelnost jeho kartografických sítí nebyla však dodnes předstížena.

Pokouším-li se přes tuto chválu Zicha „vylepšovat“, dělám to zejména proto, abych ukázal, jak přesně Zichova pojmová síť navazuje na myšlenkové systémy, s nimiž pracuje současná věda.

Toto je variace na téma Otakara Zicha, variace v termínech teorií komunikace. Jsou možné i jiné variace, obecnější a svým způsobem pravdivější, například „hra hrou o hře“ nebo „interakce interakcí o interakci“. Nejvýstižnější zůstává ovšem původní verze Zichova, která by se případně dala vyjádřit jako komunikace hrou o interakci.

Věřím v izomorfii struktur (což je víra, k níž v dnešních časech zajisté netřeba nadpřirozené jasnozřivosti). Věřím, že každé poctivé a skutečně hluboké poznání jedné struktury nemá důležitost jen pro poznání této jediné struktury, ale i pro poznání struktur jiných, zdánlivě třeba zcela odlehlých, ale ve skutečnosti – v hlubině skutečnosti – s touto strukturou izomorfních. A zde je další obecnější závažnost a inspirativnost Zichovy Estetiky dramatického umění.

Brno 13. února 1969

ÚVOD

Zichova definice a její „překlad“

„Dramatické dílo je umělecké dílo předvádějící vespolné jednání osob hrou herců na scéně.“

Přečteme-li si tuto klasickou Zichovu definici vyzbrojeni aspoň minimálními poznatky moderních teorií komunikace, neujde nám, že tu máme co dělat s lidským sdělováním, takže do Zichovy definice můžeme dosadit termín „lidská komunikace“, a to dokonce třikrát.

Dramatické dílo je především zařazeno pod genus proximum *umělecké dílo* – samo umělecké dílo může však být zařazeno ještě pod obecnější genus proximum „sdělení“, „zpráva“, „komunikace“.

Dále se v Zichově definici vyskytuje pojem *hra*, a právě tak jako pojem umění lze i pojem hra podřadit pojmu komunikace. Podřazení zde není jednoznačné: jsou teorie podřazující hru komunikaci, jsou naopak teorie považující komunikaci samu jen za druh hry: záleží na tom, co myslíme „komunikací“ a co „hrou“, jak ten který pojem definujeme. Ponechme tuto otázku prozatím otevřenou.

Konečně v Zichově definici najdeme důležitý pojem *vespolné jednání*. Vespolné jednání je klíčový pojem Zichovy estetiky, pojem, vystihující specifický rys dramatického díla, totiž jeho dramatičnost. Samo jednání definuje Zich jako „takovou názornou akci osoby, jež má působit a působí na jinou osobu“: v pojmu jednání je tedy implicity obsažen moment dramatičnosti (a moment konfliktu, což je pojem, který se samostatně u Zicha vůbec nevyskytuje) i moment kolektivnosti, vespolnosti. – A právě toto vespolné jednání lze rovněž chápat jako vespolnou komunikaci (mj. jako vespolnou hru v poněkud jiném smyslu slova hra, ve smyslu konfliktní činnost, ale o to teď nejde).

„Překladem“ Zichovy definice do jazyka teorie komunikace jsme zatím příliš nezískali. Naopak je zcela evidentní, že tímto „překladem“ zmizely ze Zichovy definice termíny Zichem přesně definované (jako „lidské jednání“), nebo aspoň dostatečně osvětlené („hra“, „umělecké dílo“), nahrazeny velmi obecným, širokým, a tedy málo říkajícím termínem „lidská komunikace“ („lidské sdělování“). Tento společný jmenovatel – předpokládejme, že je tu ve všech třech případech plně na místě – nám však umožňuje definovat všechny tři základní pojmy Zichovy definice (lidské jednání, hra, umělecké dílo) společným jazykem teorie sdělování, a uplatnit tak na ně poznatky, které přinesl nejnovější rozmach badatelské práce v této interdisciplinární oblasti.

Komunikace jako předmět vědy

Kritické zhodnocení dosavadních teorií lidského sdělování a dosavadních výzkumů v této oblasti přesahuje ovšem zdaleka možnosti této kapitoly a vyžadovalo by rozsáhlou speciální studii. Pokusme se proto – místo statického přehledu – o dynamičtější situační náčrt hlavních přístupových tras.

Nejstarší objevy o lidském sdělování jsou prastaré a nutno je připisat *hermeneutikům*, zabývajícím se posvátnými texty, *gramatikům*, hledajícím a vytvářejícím normy, pravidla a zákony sdělování jazykového, učitelům *rétoriky* – vlastně první specifické teorie lidského sdělování – a ovšem filosofům, logikům, didaktikům. Pozoruhodné myšlenky o lidském sdělování najdeme u Platóna, Aristotela, sv. Augustina, Locka, Huma, Marxe, Husserla, Deweye, Jasperse. Soustavnější výzkum této oblasti nastává však teprve ve dvacátém století změnou – téměř současnou – v zaměření některých disciplín, které tuto oblast dosud pouze mýjely, nyní však zaměřily přímo k ní. Tyto změny kursu nastaly zejména:

1. v oblasti *filosofie*: odvrát od klasické metafyziky a noetiky; orientace na otázky jazyka, vědy, logiky, znaku a významu: Russellův objev příčin logických paradoxů, Wittgenstein, Vídeňský kroužek, Lvovsko-krakovská škola logická, orientace na otázky sémantiky, vznik sémiotiky (Ch. S. Peirce, Ogden a Richards, S. Langerová, Ch. W. Morris);
2. v oblasti *psychologie*: obrat ve vývoji psychologie, dosud zaměřené na jedince a dovnitř jedince, ke skupině, ke společenské motivaci lidské psychiky, k psychologii sociální, a tím i k otázkám komunikace mezi lidmi a uvnitř skupiny;
3. v oblasti *neurologie a fyziologie*: Pavlovovy objevy zákonů vyšší nervové činnosti, podmíněných reflexů, signálních soustav, signalizace jako klíče k nižším, živočišným způsobům komunikace;
4. v oblasti *lingvistiky*: nový vývojový stupeň, který znamená vznik obecné lingvistiky, lingvistiky funkční a strukturální; škola ženevská, moskevská a pražská, zájem jazykovědců o otázky znaku a významu, snaha chápat jazykovědu jako součást sémiotiky, snaha extrapolovat poznatky o jazykovém znaku na znak vůbec;
5. v nejvladnější oblasti *teorie sdělování*: statistický popis zákonitostí sdělování mezi stroji (Shannon), matematický popis ekonomického chování v konfliktní situaci (von Neumann), zjištění obecné platnosti těchto zákonů v oblasti sdělování a řízení a vznik kybernetiky (Wiener), uplatnění kybernetiky v neurologii, biologii, lingvistice atd.

Teprve vznikem kybernetiky – jako vědy o sdělování a řízení v organismu, ve společnosti a ve stroji – , jímž se tento vývoj dovršil, ustavuje se věda o sdělování jako samostatná disciplína, která není jen služkou či levobočkem sociální psychologie nebo logiky či pouhou extrapolací lingvistiky; teprve vznikem kybernetiky přestává být sdělování periferní oblastí soumezných věd a stává se centrem výzkumů vlastních.

Uvedeným přehledem jsme ovšem zdaleka nevyčerpali všechny mezioborové podněty, výpůjčky a konvergence. Za zmínku stojí zejména:

- Soustavné pronikání divadelních poznatků a divadelních termínů do sociální psychologie. Tato „teatralizace“ sociální psychologie začala vlastně už v počátcích sociální psychologie zavedením termínu „sociální role“ (H. Mead, *Mind, Self and Society*) a pokračuje od té doby převzetím dalších analogických termínů („představení“, „zákulisí“ atd.) – například v poslední době v pracích Ervinga Goffmana (*The Presentation of Self in Everyday Life*) a zčásti i Erica Berna (*Games People Play*). Ostatně toto divadelní analogizování má své předchůdce v N. Jevrejnovovi a svým způsobem i v americkém Thorsteinu Veblenovi. Do této souvislosti patří také uplatnění divadelních metod v psychiatrii (psychodrama) či uplatnění „dramatické teorie“ v teoriích geneze jazyka a psychiky (Kenneth Burke).
- Uplatňování antropologických poznatků v lingvistice (B. Malinowski).
- Uplatňování principů strukturální lingvistiky v antropologii (Lévi-Strauss).
- Uplatňování antropologických poznatků v psychiatrii (Bateson).
- Lingvistický rozbor afatických poruch řeči. tj. materiálu dosud vyhrazeného psychologii a psychiatrii (Roman Jakobson).

- Logický rozbor poruch mezilidské komunikace a uplatnění základních principů moderní logiky (tj. Russellovy teorie typů a Carnapova principu jazyka-objektu a metajazyka) ve výkladu hry, snů, hypnózy, schizofrenie a užití těchto principů v psychoterapii (Batesonova škola v Palo Alto). Takřka masový zájem sociologů o otázky masové komunikace.
- Pokusy o sémantický přístup k matematické teorii informace a o vytvoření matematické teorie sémantické informace (R. Carnap, J. Bar-Hillel, D. M. McKay).
- Uplatnění principů teorie modelování v teorii sdělování; teorie „vlastního modelu“ (M. Valach a „česká škola kybernetická“).
- Syntéza funkcionálního a komunikačněteoretického přístupu k fonologii a otázkám jazyka (R. Jakobson a M. Halle).
- Pokusy o syntézu poznatků logické sémantiky, pavlovovské reflexologie a tvarové psychologie a užití těchto principů v psychiatrii (Korzybski, „general semantics“ a „gestalt-therapy“).
- Poněkud utopické teoretické sondování fyzikálních podmínek a technických možností (včetně vhodného kódu) komunikace s obyvateli jiných planet a jiných planetárních soustav.
- Psychologický rozbor animální komunikace; muzikologický strukturální rozbor ptačího zpěvu.

Přes tento velmi intenzivní ruch a mnohostranný přístup k otázkám komunikace zůstává vlastní specifičnost lidského sdělování (komunikace mezi lidmi) málo prozkoumána. Víme toho o ní leccos z hlediska matematické informace, z hlediska Zipfova principu minimální námahy, z hlediska psychologického i sociálněpsychologického, lingvistika, matematická lingvistika, sémiotika, sociolingvistika i psycholingvistika nám přinášejí nové poznatky, stále však zapomínáme zkoumat lidskou komunikaci právě jako *lidskou komunikaci*, hledat její specifičnost, to, co je na ní specificky lidské a co ji odlišuje od komunikace mezi stroji nebo od komunikace animální, stále víme málo o jejích specifických technikách a postupech. Možná že právě vývoj umění, zejména moderního umění – které je vlastně věčným experimentováním se specificky lidskou komunikací – poskytne vděčný materiál pro takové zkoumání, možná že takový materiál poskytne i nejnovější vývoj divadla, této nejsložitější formy komunikace.

Úkolem této studie je pokusit se proniknout ke specifické podstatě lidského sdělování analýzou všech tří dimenzí komunikační podstaty divadla.

- Ve třech částech této studie probereme tedy lidské sdělování
- I. jako obecnou podstatu umění, a tedy i umění dramatického;
 - II. jako předmět dramatického díla;
 - III. jako specifický materiál dramatického díla.

1. KOMUNIKACE JAKO GENUS PROXIMUM DRAMATICKÉHO UMĚNÍ

Slovo „komunikace“ jsme dosadili do Zichovy definice celkem třikrát. Nejméně sporné je jeho užití tam, kde nahrazuje Zichův výraz „umělecké dílo“.

Umělecké dílo je totiž sdělením, komunikací; sdělování je genus proximum, nadřazený pojmu umění. U žádného jiného díla není však sdělovací podstata natolik zřejmá jako v případě divadla.

Sdělovací podstata dramatického umění je zdůrazněna už samou budovou, v níž se dramatické dílo realizuje: divadlo, divadelní sál je prostor uzpůsobený ke sdělování. Dramatické dílo, jak praví elementární poučky, vzniká v přímém kontaktu se svým divákem, a často se tvrdí, že přímo v *dialogu* herce s publikem. To, co probíhá mezi jevištěm a hledištěm, je vskutku cosi jako dialog, a lze to jako určitý mezní případ jakéhosi kolektivního dialogu dvou skupin označit. Nechybí zde ani nejpodstatnější rys dialogu, totiž obousměrný tok informace prostřednictvím střídání replik a *výměny rolí*, rozuměj výměny, rolí příjemce a původce zprávy. (Důsledná výměna rolí mezi herci a publikem, totiž výměna v tom smyslu, že by se z herců stali diváci a z diváků herci, je v „normálním“, „běžném“, tradičním dramatickém díle nemožná; zabraňuje tomu ostatně sama architektura divadelního prostoru, nepočítající po této stránce s výměnou a pevně stanovující role „původců“ a „příjemců“ už samým zařízením sálu, orientací sedadel jedním směrem atd.)

Co do složitosti a rozsahu komunikačních spojů je divadelní komunikace právě na hranici komunikace skupinové a masové (group-communication, mass-communication), a má charakter komunikace „několika s mnohými“ či „kolektivu s masou“. Počtem příjemců je to již komunikace masová – divadlo je první a po dlouhá staletí také jediné masové umění. Díky své prostorové orientaci zachovává si však některé výhody komunikace skupinové (Ruesch a Bateson 1951: 38 – 44), k níž patří přímý kontakt působení bezprostředních a okamžitých vzájemných a zpětných vazeb.

Základní vztah herců a publika můžeme charakterizovat v obecných formálních kategoriích *komplementarity* a *metakomplementarity*, to jest kolektivní komplementarity a metakomplementarity. Není to vztah symetrický, který charakterizuje dialog dvou zcela rovnocenných, vzájemně nepodřízených partnerů, vztah, který se projevuje například i rovnoměrností ve střídání replik, rovnoměrným rozložením iniciativy atp. Je tu zřetelná komplementarita, podřízení jednoho kolektivního účastníka druhému, tj. obdobný (obecně a formálně vzato týž) vztah, jaký spojuje a vzájemně doplňuje velitele a podřízeného, pána a sluhu, otce a syna, iniciátora a dobrovolného vykonavatele, vypravěče a naslouchajícího, rádce a radícího se, a tedy i ty, kteří hrají divadlo, s těmi, jimž toto divadlo hrají. Tento vztah podřízenosti na úrovni komunikace divadelním představením existuje však jen v rámci komplementarity opačné: na vyšší úrovni, na metaúrovni jsou to diváci, kteří dovolují – tím, že si zakoupili lístek, a tím, že do divadla přišli – divadelníkům, aby převzali iniciativu a aktivní roli v divadelní komunikaci. Proto je vztah jeviště a hlediště ve skutečnosti metakomplementární.

(Vztah komplementarity a metakomplementarity má klíčový význam v Batesonově, Haleyově a Jacksonově behavioristické teorii hypnózy, schizofrenie, hry a psychoterapie. Za podrobnější zkoumání by rovněž stála otázka, nakolik lze obecenstvo a účinkující, lépe řečeno představení a jeho obecenstvo – protože každá inscenace si hledá „svoje“ obecenstvo a každé obecenstvo „svou“ inscenaci – pokládat za homeostatický systém, podobně jako je homeostatickým systémem například manželská dvojice nebo rodina.)¹

Vzájemnou komunikaci, onen „limitní případ dialogu“ mezi jevištěm a hledištěm lze tedy z hlediska toku informace charakterizovat:

1. výlučně jednosměrnou komunikací divadelním představením;
2. jen občasnými v protisměru jdoucími zprávami (responzemi) publika; jako responze fungují většinou stereotypní konvencionální reakce (potlesk, výjimečně pískání, dupání, volání), a ovšem také základní emocionální projevy (smích, slzy) a bezděčné „přirozené znaky“ nedostatečného zaujetí (kašlání, šeptání, šum, vrzání sedadel, chrastění sáčeků);
3. stálým vzájemným opticko-akustickým kontaktem, přičemž zprávy typu 2 a 3

¹ Nejpřístupnější informací o teorii Gregory Batesona a celé psychiatrické školy z Palo Alto najdeme ve studii Grof – Dytrych, 1964.

slouží účinkujícím jako korigující zpětná vazba.²

(Komunikačním spojením jeviště-hlediště se ovšem komunikační vazby diváka nevyčerpávají. Neméně trvalý komunikační kontakt máme i se svými spoludiváky. V divadle existuje složitá síť vzájemných ostenzivních spojů, síť, která je závislá mimo jiné i na tvaru hlediště. Podobná síť existuje i v publiku koncertním, bigbítovém, sportovním atd.)

Ukazování a model života

Prozatím jsme se zabývali *pragmatikou* dramatického sdělování, tj. původci a příjemci dramatického sdělení. Obrátme nyní pozornost ke dramatickému sdělení samému, k jeho *syntaxi* a *sémantice*. Z tohoto hlediska je nutno divadelní představení považovat za jeden z nejsložitějších sémiotických systémů.

Tento systém má – stejně jako všechny sdělovací systémy vůbec – velmi jednoduchý základ. Tímto základem je *prezentace*, ostenzivní sdělení, *ostenze*.

Ostenze je ukázání, sdělení ukázáním; tj. dáváním k dispozici poznávací aktivitě druhého; k dispozici aspoň částečně, aspoň natolik, nakolik je nezbytně třeba k rozpoznání, identifikaci ukazovaného předmětu (věci, osoby, úkonu, jevu).

Ukazování je zajisté nejzákladnější podstatou divadla; divadlo je zařízení k ostenzivnímu sdělování, k ukazování, a slova jako „kazaliště“ a „show“ nepochybně k této podstatě odkazují. Ukazování je však pro divadlo podstata nespecifická, tuto podstatu sdílí divadlo se vším sdělováním a koneckonců se vším jevením se, předváděním i předváděním se, demonstrováním ve všech významech tohoto slova, vystavováním, bezděčným i záměrným ukazováním se, se vši fraškou životního „divadýlka“ i se vši prostotou životního „dávání se k dispozici“ poznávací aktivitě druhého, neboť život a svět jsou, jak praví vykřičená moudrost, velké divadlo.

Sdělení, kterého se nám dostává při divadelním představení – pokud to není představení typu varietního, estrádního, music-halového, prostě představení onoho typu, který Zich přísně odlišuje od umění dramatického a zařazuje do umění divadelního –, nemá ovšem zdaleka charakter „čisté ostenze“ (ten nemá ostatně ani žádné představení shora uvedených „divadelních děl“), ale má zcela zřetelně charakter *modelu*. Sdělení, které tu dostáváme, není sdělení o skutečnosti divadla samého, jeho dílčích složkách a projevech či o celé stavbě, z těchto dílčích složek vybudované, ale sdělení o *něčem jiném*, o jiné skutečnosti, přítomnou divadelní skutečností pouze zastupované, zpřítomňované, *reprezentované, modelované*.

To, co nám nabízí divadlo představením dramatického díla, je tedy *sdělení pomocí modelu*, eventuálně *ostenze* tohoto dramatického modelu. Neboť dramatické umění nepatří k těm uměním a k těm uměleckým druhům, které se spokojují s tím, co by se dalo označit jako „minimální program“ umění, totiž s vytvářením „věcí na ukazování“, s pouhou ostenzí, ale spíše se neustále pokouší naplnit to, co lze považovat za maximální příležitost umění, totiž modelovat život: neustále totiž nabízí divákům reprezentace, modely tohoto jedinečného a neopakovatelného systému, k němuž se upíná maximum zájmu a pozornosti každého z nás, systému, který je základní hodnotou a měřítkem všech hodnot – *života* prožívaného právě v jeho *individuální jedinečnosti a neopakovatelnosti*.

Neustále se pokoušet o nemožné, totiž zachytit nezachytitelné a modelovat nemodelovatelné, je maximální ctižádostí umění, a tedy i umění dramatického. Každé umění se přitom soustřeďuje na specificky své materiály a specificky své způsoby modelování – a tedy i na ony stránky života, které povaze těchto materiálů a metod odpovídají. Specifickým materiálem dramatického umění je právě komunikace, specifickou dílčí stránkou života,

²

Na tuto funkci divadelního potlesku poukázal už Wiener (1963: 59).

na niž se dramatické umění soustřeďuje, je rovněž komunikace, a specifickou metodou, jíž dramatické umění pracuje, je modelování komunikace komunikací.

2. LIDSKÁ KOMUNIKACE JAKO (DÍLČÍ) PŘEDMĚT DRAMATICKÉHO UMĚNÍ

V zájmu přesnosti – což je zichovská vlastnost číslo jedna – budiž rovnou a předem řečeno, že termín „lidská komunikace“ není totéž jako Zichovo „vespolné jednání osob“, že svou předlohu nenahrazuje beze zbytku (a bez podstatného zbytku), a že tedy není jeho plnohodnotným ekvivalentem. Takovým dokonalým „překladem“ Zichova termínu by byl výraz „interakce“ (což je nejobecnější termín sociální psychologie a zároveň i jeden ze základních termínů obecné behavioristiky systémů), eventuálně výraz „lidská interakce“. Zich mluví sice – z úzkostlivé přesnosti – o jednání *osob*, a nikoli o jednání lidí (osobami dramatického díla nemusí být vždy jen lidé), nicméně výraz „lidská interakce“ vyhovuje i zde, dokonce zahrnuje i všechny případy, pro které dal Zich přednost slovu „osoby“ před slovem „lidé“: i tehdy, nejsou-li osobami dramatického díla lidé, jednají mezi sebou a komunikují jako lidé – proto přívlastek „lidská“ (ať už komunikace nebo interakce) je zde zcela na místě; stačilo přesunout důraz z nositele akce na akci samu a problém „lidé či osoby“ odpadá.

Komunikace a interakce

Specifickým předmětem dramatického umění není tedy podle Zicha (a podle skutečnosti) pouhé vzájemné sdělování, ale vzájemná lidská interakce, což je pojem s rozsahem širším než pojem komunikace, pojem zahrnující mimo jiné i mezilidskou komunikaci. Kdybychom ovšem chtěli za každou cenu obhajovat náš původní „překlad“, mohli bychom se snadno odvolat na některé jiné autory, kteří komunikaci chápou takto široce, nebo kteří komunikaci a interakci ztotožňují. Na pojmu komunikace zakládají například svoje pojetí sociální psychologie E. L. a R. E. Hartleyovi (1952), už předtím (1951) však vyšlo i důležité společné dílo psychiatra J. Ruesche a antropologa Gregory Batesona *Communication, The Social Matrix of Psychiatry*³ chápající komunikaci stejně široce. Jak patrně, našli bychom u Batesona a Ruesche omluvu: každá komunikace je zároveň interakcí, každá má za důsledek ovlivnění druhého, každá – řečeno Zichovými slovy – „má působiti a působí na osobu druhou“. Podobné stanovisko najdeme i v knize Colina Cherryho *Human Communication*, kde se argumentuje podobně: „Your hearing of your friends utterance represents a selective action upon your ensemble of hypotheses – strengthening some, weakening others. From that instant on, you are not the same person; the experience has changed your „state of preparedness“ for the things.“ (1957: 284)

Jestliže každé sdělení je zároveň interakcí, která působí na druhou osobu (a tedy „jednáním“ ve smyslu definice Zichovy), i když toto působení může být – jako v případě nedůležitých sdělení, nepodstatných zpráv, a oněch sdělení, která nepřinášejí žádnou novou informaci – zcela zanedbatelné, a tedy pro dramatiky – pokud to není Čechov – málo zajímavé, zdaleka to neznamená, že každá interakce je zároveň sdělením. Sami Ruesch a Bateson (1951: 44), kteří komunikaci chápou maximálně široce, takže v termínech komunikace popisují například i válku (vypuknutí války je prý moment, kdy si národy uvědomí svou izolaci v termínech komunikace; sáhnou tedy po zbraních, a tím nutí k témuž i své protivníky, s nimiž společně vytvoří komunikační systém násilí a zabíjení; po skončení války oba národy sdílejí společný komunikační systém), považují za komunikaci jen

³ Ruesch a Bateson (1951: 6): „the concept of communication would include all those processes by which people influence one another. The reader will recognize that this definition is based upon the premise that all actions and events have communicative aspects, as soon as they are perceived by a human being; it implies, furthermore, that perception changes the information which an individual possesses and therefore, influences him.“

vnímanou interakci, takže ani do jejich velmi širokého pojetí bychom nedostali takové velmi dramatické interakce, jakou je například úkladná vražda, přeapadení spícího, a těžko by se nám pak definovaly důležité Zichovy motivy skrytí, tajemství, záměny, založené právě na napětí mezi sdělením a interakcí. Ostatně všechny situace vzájemného boje, střetnutí, násilí, souboje, rvačky, bití, ale na druhé straně i lásky, erotického sblížení, přestože mívají důležitou komunikační složku, nemají vždycky *komunikační podstatu*, jsou sice často *mimo jiné* i sdělením, zřídka *však především* sdělením. Není tedy vždycky výhodné chápat je výlučně v termínech komunikace, tj., jak to můžeme definovat dále, v termínech *přenosu informace*.

Bude proto dobré, přistoupíme-li na toto maximálně široké chápání lidské komunikace, neztotožníme-li však při tom komunikaci a interakci. Přesným překladem Zichova „vespolného jednání osob“ v termínech obecné behavioristiky systémů, eventuálně sociální psychologie, bude tedy „lidská interakce“, a nikoli „lidská komunikace“. To nám ovšem nebrání, abychom se v této zichovské variaci soustředili na pouhý dílčí aspekt této interakce, již je právě komunikace.

Dramatické umění objevuje lidské komunikování

Komunikace mezi lidmi je tedy – vedle toho, že je i materiálem a dále i posláním či údělem a podstatou divadla – především (dílčím) předmětem dramatického umění, a dramatická literatura všech dob – přes všechnu svou fiktivnost a odvozenost, nebezprostřednost a umělost – podává bezděčné svědectví o lidském komunikování, o lidském dialogu, o lidských „manévrech“, „kratochvilích“ a „hrách“ (řečeno termíny sociální psychologie a psychiatrie – Goffman 1959, Berne 1964, Bateson), o lidském komunikování i o lidské „metakomunikaci“, o lidském předvádění se a prezentaci sebe samého, o lidské ostentaci (Veblen 1899/1924) i o lidském divadle a tyátru (Jevrejnov 1912). Neboť divadelní texty všech dob – vyslovme tuto hypotézu – skýtají skvělou příležitost a skvělý materiál pro sociálněpsychologické a komunikačněteoretické zobecnění (nebo aspoň pro demonstraci a potvrzení existujících teorií), stejně jako metodologie současné sociální psychologie a teorie mezilidské komunikace je důležitým arzenálem pomocných metod pro analýzu dramatického díla a eventuálně i zdrojem inspirace pro dramatické umění vůbec.

Na rozdíl od vlastní psychologie, zejména introspektivní psychologie, jejíž spolupráce s divadlem patří k jakési dobré tradici – takže vytvořila dokonce školy a směry divadelní a herecké práce (tzv. psychologické herectví s ostentativním hereckým „psychologizováním“), ale jejíž konečný přínos je pro sám výsledek dramatického díla z větší části irelevantní a nadbytečný (psychologie dodává jen „pomocné hypotézy“ pro herecké uchopení postavy) – , zabývá se totiž sociální psychologie přímo tím, co na jevišti „hraje“, tedy postoji dramatických osob, jejich vzájemnými vztahy („dramatickými relacemi“, jak říká Zich), sociální motivací jejich postojů, vztahů i činů (což je dramatická motivace) a zejména pak oněmi „názornými akcemi osob, jež mají působit a působí na jiné osoby“, jimiž Zich definuje podstatu dramatického díla, akcemi, jejichž složkou je i komunikace.

V této souvislosti je snad vhodné ještě poznamenat, že specifický přístup dramatického umění k psychologii postav je čistě *behavioristický*. Podobně jako behavioristická psychologie přistupuje i divadlo ke svému předmětu, k člověku, jako k „uzavřené schránce“, přístupné pouze vnějšímu pozorování, extrospekci. Zároveň však existuje v dramatickém umění stálá snaha vynahradit toto omezení dramatického umění a nějakým způsobem kompenzovat nedostížnou introspekci. Nejstarší, klasický prostředek je *mluvení stranou* a (lyrický) *monolog*. Novější – i když dnes už zastaralý prostředek – našla realistická a naturalistická škola, která nepřipouštěla mluvení stranou ani monolog a kompenzovala jej zdůrazněně *psychologickým herectvím*. Moderní divadlo dává přednost návratu k monologu (i když spíše *epickému* než lyrickému) a některým prostředkům

syntetického divadla.

Předmětem dramatického umění podle Zicha není jakékoli jednání osob, ale jejich jednání *vespolné*; to, co bylo řečeno Zichem o jednání, platí samozřejmě i o dílčím aspektu lidské interakce, o lidské komunikaci. Charakteristickým projevem této *vespolnosti* lidské komunikace je právě *dialog*. Na rozdíl od „*dialogu*“ mezi jevištěm a hledištěm, kterým jsme se zabývali v minulé kapitole a který nemá rysy skutečného, plnohodnotného dialogu, jde v tomto případě o dialog v pravém slova smyslu, o dialog se všemi rysy dialogu, s „výměnou rolí“ a obousměrným tokem informace bez apriorně dané specializace.

Vespolnost je natolik výraznou a elementární vlastností dialogu, že proniká nejen každým dramatickým dílem, ale také každým jeho textovým *zápisem*. Zkoumání těchto zápisů poskytuje poznatky, které platí nejen o dialogu dramatickém (tj. dialogu na scéně, eventuálně o dialogu zachyceném literárním zápisem), ale i o dialogu „přírodním“ (tj. o dialogu „v životě“), o dialogu vůbec. Například studie Mukařovského (1948: 129 – 156), přestože vznikly na materiálu divadelních textů, eventuálně divadelních představení, jsou ve skutečnosti studie o dialogu „přírodním“, tj. o dialogu jako jazykové formě, o dialogu jako konkrétní podobě „*parole*“; zabývají se sice sémantikou dialogu (prolínání sémantických kontextů), vůbec však nehledají, v čem je specifická *sémantická* odlišnost dialogu dramatického od dialogu „přírodního“. Proto také výzkumy Mukařovského zařazujeme sem, do kapitoly zabývající se komunikací (tj. i dialogem) jako *předmětem* dramatického umění, a nikoli do kapitoly zabývající se dialogem jako *prostředkem* dramatického zobrazení.

Takový zápis zachycuje nejen sémantické, ale také některé pragmatické, *interakční* charakteristiky dialogu. Symetrie, stejně jako komplementarita vztahu dvou komunikujících osob, se projevuje velmi výrazně v dramatickém textu, a to dokonce i v takové vnější a kvantitativní charakteristice, jakou je například *délka replik*: symetrie vztahu směřuje obyčejně i k symetrii v délce replik, která je projevem pravidelnosti „výměny rolí“ a pulzace *vespolného* sdělování. Projevem komplementárnosti vztahu je naopak nerovnováha v rozdělení replik (příčemž převaha v kvantitě vyslovených vět a slov nemusí vždycky znamenat i převahu ve vzájemné interakci). Délka repliky není prostě funkcí „váhy“ dramatické osoby (i když obecně platí, že podřízená osoba mluví, „jen když je tázána“ – což je vztah metakomplementarity – a jinak „drží hubu a krok“), ale spíš součinem mnoha činitelů vnějších (situace, okolnosti, reakce partnera, partnerova ochota naslouchat) i vnitřních (závažnost a nutkavost sdělení, charakter události atp.).

Jazykový zápis, přestože implicitě obsahuje víc než pouhé slovní sdělení, není ovšem schopen fixovat víc než *část* mezilidské komunikace, část celkového dialogu a dokonce jen část dialogu jazykového, jen jeho obsah. Úkolem dramatického díla (inscenace) v oblasti komunikace je tedy *rekonstruovat vespolnou komunikaci* dramatických osob v *celém rozsahu komunikačního spektra*, od vzájemné komunikace jazykové (která rytmicky pulzuje mezi osobami jako střídání replik, jako dialog) až po komunikaci ostenzivní, která nepulzuje, ale oboustranně trvá v rozsahu celého spektra jako jeho základ: mluvím jen někdy, ale ukazují se stále, i tehdy, když mluvím, i tehdy, když nic neříkám.

Na rozdíl od mluveného dialogu, kde v danou chvíli převládá vždy jen jeden směr, vytváří vzájemné ostenzivní sdělování oboustranný uzavřený okruh, ba regres vzájemného „vnímaného vnímání“ (*perceived perception*), jež Bateson a Ruesch považují za základní formu lidské komunikace.

Zatímco při čistě jazykové komunikaci (což je patrné tam, kde ostatní kontakt odpadá, například při telefonickém hovoru) dostávám zpětnou informaci o působení mé vlastní repliky na partnera teprve tehdy, promluví-li i on (i když i mlčení a reakční doba někdy „mluví“), poskytuje mi rozhovor „tváří in tvář“, při němž každý partner je do jisté míry neustále k dispozici poznávací aktivitě druhého, tuto zpětnou informaci vlastně neustále.

Jestliže bychom komunikační schéma časového průběhu mluveného dialogu (tedy

spíše než jedno schéma celý sled schémat jednotlivých fází tohoto dialogu) mohli srovnat například se schématem dopravy pendlující po jednokolejné trati (první užil podobných dopravně-informačních analogií C. Shannon), pak bychom obdobu časového průběhu vzájemných informačních vazeb při vzájemné ostenzi sebe samého našli nejspíš v komunikačních schématech boje či zápasu nebo také sexuálního styku: jak při zápase, tak i při sexuální komunikaci probíhá tok vlastní informace i zpětné informace v obou směrech neustále.

(Ostatně pro oba tyto druhy lidského stýkání měla biblická čeština překrásné slovo – mimochodem doslovný překlad latinského *communicatio* – obcování. V tom moudrém slově je vše, dokonce i ta obec, která se vzájemným obcováním vytváří a formuje!)

Zvolil jsem tento příklad z oblasti zdánlivě zcela odlehlé našemu tématu zejména proto, že je zde výrazný rozdíl proti dialogu, o to výraznější, oč nápadnější je zároveň shoda s dialogem v rovnocennosti (symetrii? komplementaritě??) obou partnerů. Sama ostenze a její časový průběh ovšem vůbec nezávisí na rovnocennosti či podřízenosti partnerů; probíhá neustále i tam, kde jsou partneři zcela rovnocenní, i tam, kde existuje naprostá podřízenost a kde jiná než ostenzivní „replika“ není možná. (Což je koneckonců i případ divadelního představení, jímž jsme se zabývali v předchozí části.)

Konstatovali jsme už při první zmínce o ostenzivním sdělování, že v každém ukazování je cosi divadelního. (Dějiny divadla znají přece formy divadla či „divadla“ založeného čistě na ostenzi: parády, triumfy, slavnosti atd.) Je-li v každé ostenzi (tedy i v každé komunikaci) jakési „divadelní minimum“, tím větší porce divadla je ve vzájemné ostenzi sebe samého, která probíhá při dialogu. Důkladnou analýzu těchto „představení“, která sobě navzájem při každém setkání pořádáme, podává americký sociální psycholog a antropolog kanadského původu Erving Goffman v knize *The Presentation of Self in Everyday Life*. Zvláštností Goffmanovy knihy, s velkým vtípem analyzující právě techniku vzájemné prezentace, je to, že celý tento proces pojímá jako divadelní představení (hle: další doklad vpádu divadelní terminologie do sociální psychologie!). Mluví tedy o roli, o „představení“ („performance“), o „režii“ či přesněji o „řízení představení“ („stage management“), o vhodné scéně („setting“), kterou pro prezentaci volíme, o „zákulisi“ („backstage“), o poruchách hladkého průběhu „představení“, o „vypadnutí z role“ i o taktu, který pomáhá podobné poruchy a trapasy překonat. Goffman samozřejmě ví, že život není divadlo, a také to v úvodu i závěru své knihy zdůrazňuje, ovšem důsledně domyšlená analogie presentation-performance se v jeho knížce ukázala jako velmi plodná.

Zde opět nutno konstatovat, že dramatické umění, zejména komedie, která je vždy záměrně či bezděky komedií mravů (tj. především nemravů provázejících vzájemnou lidskou komunikaci a interakci), předběhlo zase minimálně o několik století či tisíciletí sociální psychologii v objevování tohoto „divadla“, jímž je naše lidské komunikování. Neboť podobně jako vedle ostenze existuje pseudoostenze (jejím klasickým příkladem jsou Potěmkinovy vesnice), existuje pseudoostenze a „komedie“ i v prezentování sebe samého: zde všude se mísí snaha „dát se k dispozici“, ukázat se (tj. obvykle ukázat své lepší, líbivější stránky), s úsilím za žádnou cenu se neukázat (tj. skrýt své nežádoucí stránky). A všechny tyto podrobnosti, problémy, obtíže, nesnáze, zádrhele a trapasy našeho každodenního „divadla“ jsou odjakživa vděčným tématem dramatického umění, zejména komedie.

Docházíme tedy znovu ke staré pravdě, že „divadlo“ v životě je předmětem divadla na jevišti. Dala by se – jen z materiálů dramatického umění – sestavit celá antologie „divadla v životě“, seřazená od minimálních stop divadla a divadelnosti až po skutečné „divadlo na divadle“. Ta stupnice by začínala někde u nepatrných odstínů, jimiž se prostá ostenze, prosté *dávání se k dispozici* poznávací aktivitě druhého stává *afektací* a ostentací, promyšleně režirovaným představením, pořádaným s úmyslem „udělat dojem“, pokračovala by důmyslnými *Potěmkinovými vesnicemi* (které nestavíme – jako tomu statně nasvědčuje krásné

české slovo „bouda“ – jen pro carevnu a které vždycky nepotřebují nákladnou dekoraci, protože stačí dobrý herec a náznak), to už by dospěla k oněm motivům, o kterých právě Zich brilantně a přesvědčivě dokázal, že jsou pevně spjaty s poznávací (a dodejme: komunikační) podstatou divadla, tj. k *motivům přetvářky, skrytí, tajemství a záměny*, a od těchto *komunikačních dobrodružství* je už jen krůček (ovšem krůček, který vede přes zřetelné hranice mezi skutečností a hrou, mezi skutečností a jejím modelem) k divadlu *skutečnému*, k představení v představení, k divadlu na divadle. Není to ostatně nápadné, jak často a s jakou vytrvalostí se objevuje tento vrcholně složitý komunikační útvar, dramatické dílo, jako téma dramatického díla?

Norbert Wiener a po něm další autoři (např. japonský psycholog Matsanao Toda; 1956) rozdělují komunikaci na *kooperativní* a *kompetitivní* (soupeřivou). Je to rozlišení převzaté z matematické teorie her, tj. z teorie, která by se měla přesněji jmenovat „teorie konfliktových situací“, a za takovou konfliktovou situaci lze považovat i situaci sdělování. Jak říká už sám název, dramatické umění (a potvrzuje to i Zichova definice, v níž pojem jednání“ implikuje „konflikt“) se zajímá především – ne-li výlučně – o komunikaci kompetitivní, soupeřivou.

Kooperativnost či soupeřivost proniká všemi druhy a všemi složkami komunikace. Norbert Wiener (1963: 110) mluví při této příležitosti dokonce o dvou jazycích, diametrálně odlišných svým účelem, totiž o „*jazyku vědy*“, jehož cílem je odevzdávat informaci, a o „*jazyku advokacie*“, jehož účelem je vnášet zmatek do informace protivníka. Dramatické umění opět věnuje pozornost především jazyku advokacie, jazyku jakožto jakési „soukromé ideologii“ své postavy (i ideologie patří totiž do jazyka advokacie), a dramatická literatura zajisté má na svých stránkách klasické příklady tohoto jazyka. Ale nejde jen o komunikaci jazykovou; v oblasti komunikace *ostenzivní* jsou klasickým příkladem jazyka advokacie“ již zmíněné Potěmkinovy vesnice; na opačném pólu komunikačního spektra, v oblasti komunikace jazykové, je klíčovou otázkou otázka základního jazykového aktu – *pojmenování* a základního jazykového modelu – *jména*. Dávat věcem falešná jména, podobně jako dávat do oběhu falešné bankovky, je nepochybně zájem všech Potěmkinů; není pochyby, že za vlády Potěmkinů stává se komunikační aktivita opačného druhu – totiž dávat věcem pravá jména – činností nebezpečnou, a tedy dostatečně dramatickou, hodnou dramatického zobrazení.

Slovo hra – přesněji slovo „game“ – je dnes ve vědeckých teoriích velmi frekventované: vyskytuje se ve zmíněném názvu matematické teorie her a ekonomického chování (John von Neumann a Oskar Morgenstern), ale stejně i v pracích Ervinga Goffmana (*Fun in games*) či Erica Berna (*Games people play*). Pokaždé jde ovšem o jiný pojem, spojený jen homonymitou (která sama o sobě může být symptomatická; ukazuje ke společné inspiraci ve světě opravdových „games“). V prvním případě jde o hru jako *utkání, střetnutí*, v druhém o hru jako druh *nahodilého setkání* („encounter“) či „shluku kolem nějakého ohniska“ („focussed gathering“) nebo „situovaného akčního systému“ („situated activity system“), ve třetím případě o ony podivné *taktiky*, k nimž se – často i podvědomě – uchylujeme, abychom získali určitou interakční výhodu nebo určitý modus operandi, jinak řečeno o manévry, jichž užíváme před druhými a hlavně sami před sebou, cítíme-li nutnost (nebo jsme-li nuceni) sami před sebou cosi (nebo sami sobě na cosi) *hrát*. Bernova kniha podává velmi zajímavý výklad takových her, opřený o teorii trojího Ego-stavu, skrytého v psychice a projevujícího se v chování každého člověka. Neboť každý prý máme v sobě jak „Rodiče“ (společensky konzervativně zaměřený Ego-stav), tak i „Dospělého“ (věcně zaměřený Ego-stav) a „Dítě“ (individuálně zaměřený Ego-stav). Komunikují-li spolu dva lidé, mohou komunikovat na kterékoli z těchto tří úrovní, ale mohou také nastat různé kombinace, buď komplementárně se doplňující (komplementárně v poněkud odlišném významu než

u Batesona) – komplementarita transakcí znamená hladký průběh komunikace – , nebo různě se křížící, přičemž zkrřížení znamená komplikaci: „Dospělý“ se obrátil na „Dospělého“, ale partner pochopil repliku jako výtku „Rodiče“ a ozvalo se v něm dotčené „Dítě“. – Berne ve svých *Hrách* podává velmi zajímavý výklad různých psychóz, fobií, sexuálních a sociálních poruch. Důležitější než tyto psychiatrické teorie je však pro náš účel Bernův výklad „transakcí“ (tj. Jednotek sociálního styku⁴) jako sociálního způsobu „*strukturování času*“. Individuum, je-li samo, může strukturovat čas jedině sněním nebo aktivitou. Dva a více lidí mají k dispozici daleko větší výběr způsobů strukturování času: *rituály* (Berne k nim počítá i společenské konvence, konvenční setkání na „předkovské“ úrovni), „*kratochvíle*“ („*pastimes*“), tj. konvenční „koktejlové“ společenské konverzace a tlachy na standardní téma (automobily, děti, vaření, šaty, ta dnešní mládež atp.) – opět obvykle na úrovni Předek-Předek nebo Dospělý-Dospělý, dále *hry* („*games*“) (pod povrchem transakce na jedné úrovni se skrývá transakce jiného druhu) a konečně *intimitu* (transakce Dítě-Dítě).

Bernův přístup k otázkám lidského chování a společenského chování by stál za zvláštní analýzu: nepochybně bychom pro Bernovy „rituály“, „kratochvíle“ i hry – ať už jako „mody vivendi“ či jako způsoby „strukturování času“ – našli mnoho dokladů v dramatické literatuře i dramatickém umění samém; zejména vývoj dramatického umění v posledním padesátiletí, počínaje Strindbergem, Pirandellem a O'Neillem, přes Anouilha, Sartra, Williama Saroyana, Tennessee Williamse až k Beckettovi, Ionescovi, Albeemu a celé „starší generaci mladých Američanů“, je ve znamení stále citlivější pozornosti k těmto absurdním způsobům našich modů vivendi (vzpomeňme na *Kdo se bojí Virginie Woolfové*, *Konec hry*, na *Godota*) i našeho „strukturování času“.

Hudební divadlo objevuje lidské komunikování

V této kapitole jsme se dosud zabývali lidskou komunikací jako předmětem dramatického díla – a za dramatické dílo jsme považovali výhradně činohru. Komunikace mezi lidmi je však předmětem, kterému věnují pozornost i *žánry hudební*.

Námítka, že všechen materiál, který nashromáždilo hudební divadlo ve svých libretech a partiturách i představeních, je pro komunikační zkoumání bezcenný jen z toho důvodu, že je to materiál umělý, stylizovaný, jehož dokumentární hodnota je nulová, tato námítka při bližším zkoumání neobstojí. Jsou-li totiž tyto důvody proti libretům, partiturám a představením hudebního divadla, pak ze stejných důvodů musíme zavrhnout i všechen materiál činoherní – i ten je umělý, stylizovaný, deformovaný.

Žádná komunikace v dramatickém díle – ať už na papíře nebo na jevišti, kromě komunikace herce s náповědou a jeviště s divákem – není přirozená a „přírodní“, ale to neznámá, že je heuristicky bezcenná. Je o to cennější, protože její deformace, její stylizovanost a typizovanost není jen plodem bezděčného zkreslení a šumu, ale především výsledkem selektivního a statického zpracování lidským mozkiem, a dokonce tvořivým mozkiem (Cherry 1957: 108). Tak jako generativní gramatiky nám – právě pro svou umělost – pomáhají odhalovat přirozené zákony stavby přirozených jazyků, podobně nám i komunikace, modelovaná a generovaná dramatickým dílem, slouží k hlubšímu pochopení přirozené komunikace v životě.

A k tomu účelu může skvěle posloužit i materiál hudebně-dramatický. Konkrétně řečeno velmi banálním příkladem: jestliže notový zápis může sloužit i vědeckému zkoumání ptačího zpěvu, pak je i takový materiál, jaký nashromáždil Janáček ve svých nápěvcích (a mnozí další skladatelé, aniž měli koncepční uvědomělost Janáčkovu), vědecky velmi cenný minimálně jako záznam – byť stylizovaný – českého mluveného jazyka. Výzkumy prof.

⁴

Bernovy Ego-stavy poněkud připomínají Freudovu teorii o Ego, Super-Ego a Id. Bernův přístup je v podstatě kombinace (obávám se, že nikoli syntéza) přístupu freudistického a interakčního. (Berne 1964: 28)

Sychry a Sedláčka ostatně nasvědčují, že tento záznam živé komunikace je cenný i po jiných stránkách.

Nejmenší cenu – po této stránce – zdá se mít materiál wagnerovské a bezprostředně powagnerovské opery. Jestliže po stránce hudební znamená wagnerovská reforma vítězství orchestru nad zpěvákem, pak po stránce dramatické přinesla vítězství literatury nad orchestrem: wagnerovský orchestr je orchestr *epický*, orchestr-vypravěč, který pro zasvěcence, znalého jeho „jazyka“, komentuje dění na scéně, z komunikačního stanoviska podobně – odpusťte nehorázné přirovnání – jako například televizní reportér komentuje hokejové utkání. Motivický paralelismus obou těchto zpráv (což je Wagnerův vynález, později dovedený ad absurdum hudebním doprovodem k němému filmu) je sice pozoruhodný objev a stál by za hlubokou analýzu,⁵⁾ není to však přínos dramatickým metodám zachycení lidské *komunikace*. Naopak po této stránce znamená wagnerovská reforma krok zpět; ruší totiž staletími vypracovanou *funkční diferenciaci mezi recitativem a árií* a náhradou za to nabízí *zpívanou činohru*, kde – z hlediska zachycení komunikace – hudba deformuje výstavbu dialogu a dialog zabraňuje hudbě v jejím čistě hudebním formování. (Jiné by bylo asi hodnocení wagnerovské reformy z hlediska introspektivní psychologie, ale o to nám nejde.)

Nejvlastnější přínos hudebně-dramatických žánrů v otázkách lidské komunikace znamenal právě onen typ *číslové opery*, proti němuž směřovala wagnerovská reforma a který na čas i znemožnila. Nejde pochopitelně jen o předwagnerovskou operu paušálně – diferenciace árie-dialog se zde přechásto proměnila ve zcela mechanickou formu, jejíž bezmyšlenkovost Wagnera právem popuzovala a jejíž funkce byla na hony vzdálena možnostem hudebně-dramatického díla. Ale už mechaničnost této prázdné formy, do níž šlo nacpat cokoli, je z našeho hlediska zajímavá: jde o to, jak tato forma zrcadlí *formy lidské komunikace*. A sama mechaničnost a automaticnost a bezmyšlenkovitost machy, jíž vznikala, svědčí o přítomnosti jakýchsi *hlubších zákonitostí*, touto formou odhalených a všemi jejími autory bezděčně respektovaných. Jsou přece věci – řečeno na nejjednodušším příkladu – které se musily zpívat, a naopak věci, které se nesměly zpívat, situace, které se musily objevit v árii nebo ansámbly, a naopak situace, které se zde objevit nemohly. A zdá se tedy, že v tom není jen pouhá konvence.

Zatímco wagnerovská opera vše nivelizovala, takže měla k dispozici jen *jedinou* formu k zobrazení lidského sdělování, totiž *zpívaný dialog*, vyvinula číslová opera (zejména buffa) velké množství forem, schopných zachytit daleko více charakteristik lidského sdělování než pouhý zpomalený film wagnerovského dialogu. Kolik jen možností je skryto v duetu: jak velké možnosti skýtá tato forma pro zachycení symetrie a komplementarity vzájemného sdělování! A kolik variačních možností nabízejí ansámby, i některá finále, zachycující složitou komplementární, metakomplementární a symetrickou strukturu lidských „focussed gatherings“, podívaných i „divadel“.

Libreta i operní partitury skýtají tedy po této stránce materiál dosud zcela nezpracovaný: je to panenská půda – a možná velmi úrodná. Libreta starších oper, chápána z literární stránky, nejsou ovšem nic jiného než *veršované činohry* (eventuálně činohry mísící verš a prózu), a zde bychom tedy našli další materiály týkající se komunikační sémantiky básnických forem, užitých v dramatickém díle: nepochybně právě veršovaná dramata – počínaje Aischylovými tragédiemi (které vlastně patří také do hudebního divadla) a konče třeba *Cyranem* či *Manon Lescaut* – vyvinula neobyčejně obratnou a vtipnou techniku zachycení forem lidské komunikace veršovanou formou – a tato technika by stála za výzkum.

Největší význam však z našeho hlediska mají „popisy“ lidské komunikace, zachycené v *hudebních číslech operet, hudebních komedií a muzikálů*. Existenční podmínkou nejlepších

⁵ Chtěl bych v této souvislosti upozornit na překvapující analogii wagnerovské motivické výstavby se způsobem, jímž lze v počítači modelovat proces porozumění vypravenému ději. Srovnej motivicko-verbální rozbor pohádky o Červené Karkulce, „upravené počítači“. (Klír a Valach 1965: 282 – 296)

děl tohoto žánru – mám na mysli operety Offenbachovy, Hervého, Gilbertovy a Sullivanovy – byl vtip, posměšek, a předpokladem vtipu je postřeh. Klasická opereta, která navíc ještě parodovala, travestovala a persiflovala (tj. poměřovala klasické náměty realitou ulice), osvědčila velký *pozorovací talent* a velkou imitační schopnost. A co je důležité: *imitovala hudbou*, hudebně-dramatickými formami a naučila se jimi zachycovat „divadlo“ života a „komedii“ konvence. Vůbec nevádí stylizovaná, zpívaná forma těchto postřehů o lidském komunikování. Naopak *ozvláštnění zpěvem a hudbou* dává těmto postřehům zvláštní zarámování a větší účinnost. Pro každou komunikační formu popsanou moderními teoriemi lidské komunikace, od ostenze, ostentace až po „divadlo“ a divadlo, našli bychom hudebně-dramatický doklad ve velké Lidské komedii partitur Offenbacha i Hervého, libret Meihaca a Halévyho – i „komických oper“ dvojice Gilbert a Sullivan. Pokračování této „sociálněpsychologické“ tradice klasické operety najdeme v moderních muzikálech, které hudebně-dramatické prostředky tradiční operety obohatily o řadu přechodných forem, mísících zpívané a mluvené slovo, melodram, recitativ a tanec, a schopných takto *zachytit a formalizovat velké množství situací vzájemného komunikování* mezi lidmi. (Klasickým příkladem je třeba scéna, kterou sám Leonard Bernstein považuje za nejuvštější ze všech, které napsal, totiž číslo „Nice People“ z muzikálu *Wonderful Town*. Scéna líčí pomocí mluveného dialogu, zpěvu, ostinátní figury basových tónů trombonu a koloraturního zpěvu situaci „příšerného trapasu“, jaký nastává při společenských „pastimes“ /termín Bernův/ tehdy, jestliže nastane porucha v hladkém chodu „představení“ /termín Goffmanův/ a hostitelka i hosté se marně snaží přeladit konverzaci na vhodné neutrální téma.)⁶

Snad první, kdo ocenili sociálněpsychologickou schopnost operety a malých hudebních žánrů zachycovat lidské chování a lidskou komunikaci a interakci, byli Bertolt Brecht a Kurt Weill (Weill 1929). Schopnosti hudby modelovat lidskou interakci, lidské chování, říká Weill „*gestičnost*“ („prakticky řečeno, gestická hudba je taková hudba, která umožňuje herci předvést určitá základní gesta“), a hudbu s těmito schopnostmi – na rozdíl od vážné hudby, která „lpi ještě pořád na lyrismu a pěstuje individuální výraz“ – nachází v *operetě a kabaretu* („takzvaná laciná hudba, zvláště v kabaretech a v operetě, je odedávna jedním takovým druhem gestické hudby“). Weillovi a Brechtovi patří pravděpodobně primát co do autorství těchto postřehů a jejich využití, zejména v první podobě *Mahagony*. Pozdější hry „epického divadla“ využívají jen málo této schopnosti hudby líčit lidské chování. Zato některé skvělé *postřehy o lidské komunikaci* najdeme v hudebních číslech Dürrenmattovy a Burkhardovy „oper“ *Frank V.* „Hudba“ (tj. hudebně-dramatická čísla) zde plasticky zachycuje velkolepý týátr vztahů „královské rodiny“ zaměstnanců a majitelů banky. Je symptomatické (a sympatické), že Dürrenmatt v souvislosti s interpretací vlastní metody užití hudby ve *Franku V.* cituje výrok Verdiho o tom, že hudební výraz není třeba brát na pomoc tam, kde dramatická osoba mluví pravdu, ale především tam, kde podvádí a klame.

3. (PSEUDO)KOMUNIKACE JAKO MATERIÁL DRAMATICKÉHO UMĚNÍ

Zabývali jsme se komunikací jako obecným pojmem, nadřazeným pojmu dramatického umění. Uvažovali jsme dále o sdělování jako o (dílčím) předmětu dramatického umění. Dramatické umění tím pro nás dostalo ráz komunikace o komunikaci – tedy jakési „metakomunikace“ – někdy dokonce i divadla o „divadle“ – tedy „metadivadla“. Jenže *metakomunikační* ráz, tj. ráz sdělení o sdělení, může mít *každé umění*, pokud si komunikaci jako téma vybere. Metakomunikačním rázem – přestože k tématu komunikace dramatické

⁶ Další příklady uvádím ve své knížce *Muzikál je když...*, v kapitole „Muzikál je divadlo, které se změnilo v hudbu“. Teorie o tom, že píseň na divadle může modelovat nejen skutečnou písničku v životě, ale i „písničku“ (ve smyslu rčení „to je jeho věčná písnička“), a že tedy píseň na jevišti může mít význam nejen „doslovný“, ale i „metaforický“, říká jinými slovy – a v termínech popularizujícího spisku – totéž co úvahy o sociálněpsychologických schopnostech hudebního divadla modelovat formální kvality lidské komunikace.

umění zřetelně inklinuje – není ovšem něco, nač by snad mělo dramatické umění monopol. Některé aspekty komunikace lze úspěšně modelovat například sdělením *hudebním* (nápěvky, zpěv ptactva v „ptačím slohu“, dialog „rozhovorem“ dvou hudebních nástrojů), jiné aspekty třeba *pantomimou*, jiné například básní či povídkou, některé zase *malbou* (vzpomeňme na Tizianův Peníz daně, na kresby Daumierovy, Goyovy, Toulouse-Lautrecovy, na obrázky Nizozemců). Na téma komunikace specializovaly se vlastně i *comics* (přičemž k zobrazení jazykové složky komunikace nakreslených postav slouží texty v „obláčcích“), takže nejen o dramatickém umění, ale i o kreslených seriálech můžeme říci, že je to „komunikace o komunikaci“; podobně se tématem komunikace obírá i jiný syntetický útvar výtvarně-literární, totiž *ilustrovaná anekdota*, kde kresba zobrazuje situaci, zatímco dialog je zachycen v textu pod obrázkem. Stejnou specializaci vykazují však i anekdoty „nesyntetické“, anekdoty bez obrázku (zčásti i kreslené anekdoty bez textu) a *anekdoty vyprávěné* – a odtud je už jen krůček k dramatickému umění, neboť anekdota, tento mikrodialóg, jak to kdysi skvěle postřehl Karel Čapek v *Marsyovi* (1931: 69), není útvar epický, ale *dramatický*.

Ponechme prozatím stranou, zda má Čapek docela pravdu a zda slovo „dramatický“ lze v jeho charakteristice brát „doslova“, tj. přesně ve smyslu termínu Zichova, nebo jen metaforicky. V čem je na rozdíl od všech zmíněných způsobů modelování lidské komunikace specifická onoho způsobu, jímž modeluje svůj předmět (tj. lidské sdělování) umění dramatické? V tom, že jako *materiál*, kterého je tu k modelování lidské komunikace užito, slouží *opět komunikace*, lidská komunikace.

Model v životní velikosti

Dostáváme se tak znovu k podstatě dramatického umění, k podstatě – na rozdíl od ostenze – specifické, vlastní ze všech uměleckých druhů jen umění dramatickému, k podstatě, kterou můžeme prozatím a přibližně charakterizovat jako *modelování „věcí samou“*. Je to též princip, na který upozorňuje Zich, který mu říká „látková (relativní) shoda“ (Zich 1931: 55). Princip, který se konkrétně projevuje v tom, že dramatické umění modeluje *strom stromem* (nebo umělým stromem), *sekeru sekerou* (nebo atrápou, rekvizitou sekery), *list papíru listem papíru, člověka člověkem* (Zich by nás opravil: dramatickou osobu hereckou postavou), *bicykl bicyklem, gesto gestem, tanec tancem, zpěv zpěvem, úsměv úsměvem, výkřik výkřikem, slovo slovem* (a tedy v jistém významu i význam významem), *prostor prostorem, čas časem* atd.

Abychom mohli lépe vystihnout specifickou tohoto dramatického modelování, zapátrejme po obdobných příkladech mimo obor modelování uměleckého, v modelování vůbec. Modelování je velmi rozsáhlá oblast lidské aktivity, a tak jeden a též originál lze modelovat nevyčerpatelným množstvím modelů. Všechny ty modely by bylo možno z hlediska sémantického seřadit do stupnice, na jejímž jednom konci by byly modely maximálně *nepodobné* svému originálu, modelující jen jeho existenci (uzel na kapesníku, znak, jméno, vrub, čárka), tedy modely – řečeno výrazem blízkým estetickému názvosloví – *symbolické*, a na druhém konci modely téměř dokonalé, maximálně podobné svému originálu, tedy, dejme tomu, estetickým termínem řečeno – *naturalistické*. Říkám „téměř dokonalé“, protože nejdokonalejší model, model dokonale, všemi vlastnostmi podobný svému originálu je až za hranicemi modelování: takovým modelem může být jen originál sám. Existují ovšem modely, které se této dokonalosti maximálně přibližují, a přitom nejsou totožné se svým originálem. Takovým modelem jsou individua téže homologické řady, k níž patří originál, a z těsné blízkosti originálu, tj. například živočichové téhož druhu, výrobky téže série. Můžeme je označit buď jako *metaforicko-metonymické modely*⁷ – protože jejich vztah k originálu lze

⁷

Poprvé jsem se metaforicko-metonymickými modely zabýval ve studii „Tractatus de artis genere proximo“, 1.2.1.1.0. Později jsem je přejmenoval na token: token modely. Srv. studii „Dva póly ikončnosti“ rovněž v této knize.

chápat jako *metaforický*, pokud za originál považujeme jediné, jiné individuum téže řady, tak i jako *metonymický*, *synekdochický*, pokud za originál považujeme celou řadu, celý druh, celou sérii – , nebo i (nepřesným) termínem *prototypy*. „Nejlepším modelem kočky je jiná, nebo pokud možno táž kočka,“ napsali na toto téma velmi lapidárně Norbert Wiener a Arturo Rosenblueth (1945: 320).

Lze považovat dramatické dílo za takový metaforicko-metonymický model? Metaforicko-metonymické modely jsou modely *přirozené*: metonymický aspekt nutně odkazuje k přirozeným kontextům. (Užíváme-li jich jako modelů, zacházíme s nimi samozřejmě uměle, tj. hrajeme s nimi „hru na originál“.) Termín „přirozený model“ neříká totéž co metaforicko-metonymický. Každý metaforicko-metonymický model je přirozený, každý přirozený model není však metaforicko-metonymický: morče je pro farmakologa přirozeným modelem člověka, nikoli však metaforicko-metonymickým, tj. nikoli jeho prototypem; může být nanejvýš metaforicko-metonymickým modelem savce. Metaforicko-metonymické modely se někdy těžko shánějí a musíme se spokojovat s modely přirozenými (viz morče). Někdy je i s těmi potíž: přirozeným modelem člověka je sice každý jiný člověk, ale přirozeným modelem lidstva by mohlo být jen jiné lidstvo, přirozeným modelem války jen jiná válka (pro Hitlera byla takovým modelem válka ve Španělsku) a přirozeným modelem světa jen jiný svět, jiná zeměkoule, jiný vesmír. Naopak přirozené modely můžeme najít všude: přirozeným modelem života je každý život, přirozeným modelem dítěte je každé jiné mládě a přirozeným modelem lidské skupiny může být třeba klec opic (v čemž tkví nepochybně kouzlo a půvab zoologických zahrad a přírodních filmů: *czlowieku sie to podoba, we /are/ like it*, je nám to *sympatické*).

Hra a předstírání

Divadlo zčásti užívá metaforicko-metonymických modelů: párek, který jí na jevišti (hladový) herec, je nepochybně skutečný párek a někdy i chuť, s níž jej slupl, je skutečná a nepředstíraná; park, který „hraje“ v přírodním divadle, je skutečný park (i když, jak správně rozeznává Zich, hraje jiný park) a černocho na americkém (na rozdíl od československého) jevišti hraje skutečný černocho, mladou dívku hraje na jevišti (zpravidla) skutečně mladá dívka, tedy kus skutečného, autentického mládí, jeho „nahodilý vzorek“ – v tom „vzorku“, v tom „kusu celku“, v té metonymičnosti je právě podstata autenticity. Po této stránce vyžadujeme tedy od jeviště větší či menší míru metonymičnosti. Dramatické dílo jako celek není však metaforicko-metonymický model. *Metaforicko-metonymickým modelem lidské komunikace* jako komunikace (abychom se vrátili k tématu) *by mohla být jen jiná, přirozená, skutečná lidská komunikace*. To však, co dělají herci na jevišti, není komunikace, nýbrž *pseudokomunikace*. Je to komunikace pouze předstíraná, *simulovaná*, falešná. Neslouží přenosu informace mezi těmi, kdo tu spolu „komunikují“: ti dva, co zde spolu jakoby komunikují, ve skutečnosti nekomunikují, neříkají si nic nového, nepřenášejí jeden druhému žádnou informaci, kromě metainformace, informace o tom, že replika byla včas a podle scénáře předána, a že je tedy na partnerovi, aby „chytil šlágvort“ a pokračoval.

Dva herci, hrající dialog, komunikují spolu – ze sémantického hlediska – přesně stejnými prostředky, jakých užijeme i v životě, vejde-li do naší rozmluvy někdo třetí, někdo, kdo by neměl slyšet to, o čem hovoříme, takže je nutno nenápadně změnit téma a předstírat pokračující hovor o něčem docela jiném. Jevištní komunikace, modelující skutečnou komunikaci, je tedy svou podstatou *předstíraná, umělá* komunikace, i když komunikace *v rozměrech komunikace skutečné*, „v životní velikosti“, *v měřítku 1:1*, podobně jako jsou v přirozeném měřítku třeba manévry, tato umělá, předstíraná válka se skutečnými rekvizitami, nebo cvičná střelba, což je skutečně střelba (chemicky, nikoli balisticky) se skutečnými náboji a skutečnými výstřely ze skutečných pušek – jen bez skutečných střel.

V předchozím odstavci jsme ztotožnili „umělost“ (přesněji řečeno „umělost v životním měřítku“, tj. umělost nejen v měřítku 1 : 1, ale především v „přírodních materiálech“ a často i s „přírodními“ detaily) a předstírání, hru, podvod, modely komunikace (lépe řečeno jistý druh modelů komunikace) a pseudokomunikaci. Ztotožnili jsme je *právem*. To, co je odlišuje, není totiž otázka těchto modelů samých a komunikace pomocí těchto modelů, přestože i zde mohou být odlišnosti (určitá míra stylizace u modelů umělých), ale především otázka *metakomunikace, komunikace o komunikaci*. Divadlo užívá předstírané komunikace, ale zřetelně nám o ní komunikuje, že je *to jen divadlo, jen hra*; divadlo užívá Potěmkinových vesnic – dekorace nejsou nic jiného –, ale zároveň nás informuje, sděluje nám – i když nevýslovně, to obstarává samo *divadelní zaměření* (Zich), že to jsou vesnice *nepravé*. Naopak to, co dělalo Potěmkinovy „vesnice“ *Potěmkinovými vesnicemi*, nebyla sama stavba těchto půvabných atrap, ale *slovní sdělení*, které je jako vesnice označilo. Podobně je to především metakomunikativní sdělení, co odlišuje manévry, tuto „předstíranou válečnou operaci“, od skutečné válečné operace: i když, jak dobře víme, skutečná válečná operace může být připravena jako předstírané manévry, tedy jako předstíraná „předstíraná válečná operace“. To, co odlišuje „hru na komunikaci“, jíž je divadlo, od předstírané komunikace, není tedy materiál: *hra na komunikaci je předstíraná komunikace s pravdivou metakomunikací, zatímco předstíraná komunikace je táž hra s nepravdivou metakomunikací*.

Těmito otázkami se podrobněji zabývá Gregory Bateson ve své *Teorii hry a fantazie* (tentokrát nikoli hry – *game*, ale hry ve smyslu *play*) (Bateson 1955). Podle Batesona se ve vývoji komunikace setkáváme s metakomunikací poprvé u vyšších živočichů, a to jak s „pravdivou“ (ve hře), tak i s „nepravdivou“ (ve výhrušných postojích, zvířecím histriónství atp.). Pravdivou metakomunikací by bylo možno verbalizovat sdělením „*toto je hra*“ („*this is play*“). Tato metakomunikace kvalifikuje kousnutí ve hře jako hravé kousnutí – na rozdíl od pravého, skutečného kousnutí, a skutečný útočný skok – či přípravu k němu – odlišuje od jeho hravé imitace. Metakomunikací „*toto je hra*“ by bylo možno také verbalizovat: „*Tyto akce, jimiž se nyní zabýváme, představují jiné akce, ale neznamenají to, co by znamenaly tyto akce samy*.“ Tento výrok obsahuje paradox typu Epimenidova či Russellova, a tento metakomunikativní paradox je *příčinou paradoxů hry, fantazie, snů i umění* – a podle Batesona je navíc klíčem k etiologii i léčení schizofrenie a k teorii komunikace hypnotické a psychotherapeutické. Metakomunikace je však důležitá především vývojově. Metakomunikace („*toto je hra*“) umožňuje *hru* – a hra, to je *největší předěl ve vývoji komunikace vůbec*. Hrou vstupuje do vývoje komunikace nový činitel, relace „*mapa-území*“ („*map-territory relation*“, termín Korzybského), relace, která je základem i nejvyšší, specificky lidské komunikace – jazyka.

To, čemu Bateson – podle Korzybského – říká relace „*mapa-území*“, není však v naší terminologii nic jiného než relace model-originál. Hra není skutečně nic jiného než model; model je ve vývoji komunikace skutečně něco zcela nového. Živočišná komunikace byla signální, tj. *metonymická*, hra je naopak *metafora*. Dosud věnovalo zvíře pozornost výhradně tomu, co něco signalizovalo, co bylo příznakem nějaké důležité nadcházející události, co bylo v zákonitém kontextu s touto událostí, a mohlo být tedy její předzvěstí, její součástí, jejím „*přirozeným znakem*“. Papírová pucka, s níž si hraje kotě, a snad ani špička vlastního ocásku, za níž se vytrvale žene, kotěti *nesignalizují nic* – aspoň nic mimo hru samu –, *modelují* však kořist. A podobně je modelem i všechno počínání kotěte: každý jeho pohyb je modelem jiného pohybu, „*skutečného*“ *pohybu*, pohybu ve „*skutečné*“, momentálně neexistující situaci.

Hra jako pohybový model

Dostali jsme se konečně k pojmu, který nám umožňuje popsat celou situaci daleko

prostěji a přehledněji, k pojmu *pohyb*. Zatímco popis v termínech komunikace a interakce vedl ke složitým problémům hry a předstírání, eventuálně k takovým pseudoprotblémům, jakým je například otázka, zda hra užívá předstírání, nebo spíše předstírání zneužívá hry, pak zavedení společného jmenovatele „pohyb“, „motorika“ stírá rozdíl mezi interakcí či komunikací předstíranou a interakcí či komunikací skutečnou a dovoluje popsat hru jako *metaforicko-metonymický* model. Ne ovšem metaforicko-metonymický model komunikace či interakce, ale jako metaforicko-metonymický model motoriky, pohybu.

Hra živočišných mláďat je tedy nepochybně první model, k tomu model dramatický. Má všechny znaky dramatického modelování: těsnou blízkost originálu a modelu i jeho tělesný, motorický, tělesně interakční charakter. Nemůžeme modelovat než z toho, *co máme k dispozici*: zvíře tedy, pokud modeluje, modeluje z toho, čím disponuje: ze *svých vlastních pohybů*, eventuálně z toho, čemu (nebo komu) jsou tyto pohyby adresovány. Modelujeme to, oč máme zájem – zvíře tedy modeluje to, oč má jediné životní zájem: boj, lov, *soupeřivou interakci*.

Jazyk jako pohybový model

Hra živočišných mláďat je kdesi na začátku vývoje sdělovacích modelů, lidský *jazyk* na vrcholu či na konci. Jazyk je něco *docela jiného* než ona prapůvodní hra – a přece je to *přesně totéž*. Materiál, z něhož je vytvořen, je *týž materiál*, s nímž pracuje hrající si živočich, jediný materiál, který je člověku i živočichu *neustále k dispozici*: *vlastní pohyby*. Jediný rozdíl (a když se to tak vezme, tak vlastně zanedbatelný) je v tom, že během vývoje nastala *specializace* a že se uprostřed *množiny lidských tělesných pohybů* jako jakýsi nádor prudce rozrostla *podmnožina pohybu jazykových*. Jazykové pohyby jsou zvláštní pohyby. Nejenže se dají krásně a *pohodlně kombinovat* – nadarmo to nejsou pohyby nejhbitějšího tělesného svalu – a také se s nimi dá skvěle hrát; jsou to i pohyby neobyčejně účinné, dají se *přenášet na dálku* (prostřednictvím rozkmitaného vzduchu), dají se tedy snadno sdělovat, a co je zvláště důležité – jsou zcela *neužitečné*, k ničemu se nehodí, ničemu na světě se *nepodobají* – mohou být tedy *existenčním modelem čehokoli*. A tak tomu také bude. Zatímco „významný“, ale „nepravý“ pohyb při živočišné hře mohl – viz Batesonův paradox – modelovat jen *týž* pohyb, může jazykový pohyb v kombinaci s jinými jazykovými pohyby modelovat, popisovat a označovat cokoli, *jakýkoli ne-pohyb* i pohyb, včetně pohybů modelujících pohyby, a dokonce i *včetně oněch pohybů modelujících cokoli*, tj. včetně „pohybů jazyka“.

Vznikem a bujením zpočátku zcela bezvýznamné a neužitečné podmnožiny jazykových pohybů nastala tedy v oblasti tělesných, pohybových modelů velevýznamná, obrovská *změna*: *z živočišné hry vznikl jazyk*. Svůj obrovský vývoj si však prodělala i papírová pucka, ta první rekvizita živočišného modelování. Pokládáme-li ji za počátek vývojové řady netělesných, *věcných modelů* (a nemáme důvod ji nebo něco podobného za takový počátek nepovažovat), pak tento svému originálu zcela „nepodobný“ model je přímým předchůdcem takových divů izomorfie a přesnosti, jako jsou kybernetické a analogové počítače, plány, mapy, vědecká a výtvarná díla.

Jazyk a modelování – koho dnes napadne vidět v nich potomky prvotního modelu, hry živočišných mláďat! Původní primitivní modelovací technika se svými velmi omezenými modelovacími možnostmi – ostatně zcela přiměřenými „duševnímu obzoru“ a „zájmům“ svých uživatelů – se proměnila k nepoznání: z původní metody „pohyb pohybem“ vznikly složité a diferencované techniky získávání, konzervování a sdělování informace.

Ale *vedle těchto* složitých, *nových*, stále se zdokonalujících modelovacích sdělovacích technik zůstala a udržela se *prastará technika hry*, prvotní technika *pohybového modelování*. Vůbec se nezměnila, základní principy a metody zůstaly a platí: modelovat *pohyb pohybem*,

akci akci, výkřik výkřikem, výpad „výpadem“, obranu „obranou“, komunikaci „komunikací“. *Technika a metody modelování zůstaly – jen pohyby, akce, výkřiky, sdělení, způsoby útoku i obrany se proměnily:* i ty, které jsou předmětem tohoto primitivního zobrazení, i ty, které jsou jeho *materiálem*: z pohybů, akcí, výkřiků, signálů, výpadů a obranných chvatů živočišného mláďete se staly pohyby (akce, výkřiky, signály, útoky a obrany) lidské, ze *hry živočišných mláďat hra lidí*. A právě takovou hrou je i dramatické dílo.

Dramatické dílo jako pohybový model

Dramatické dílo přísně zachovává prastarou zásadu živočišné hry, princip „*pohyb pohybem*“. Lidské pohyby se však zatím přebohatě diferencovaly. Vedle pohybů – dejme tomu – praktických vznikly i pohyby komunikační a rozbujela se oblast pohybů jazykových. Dramatické dílo to vše modeluje, přesně a přísně podle dobrých mravů živočišných mláďat: praktický pohyb tímž pohybem praktickým, pohyb komunikační tímž pohybem komunikačním, pohyb jazykový tímž pohybem jazykovým, jako by svému originálu z huby vypadl. Jenže: *modelované jazykové pohyby mají své vlastní originály, své vlastní významy, svou vlastní „map-territory relation“*. A protože člověk, zejména člověk v konfliktu, v interakci – a takového člověka právě zobrazuje dramatické dílo – často komunikuje o komunikaci druhých, zejména o té, která se ho nějak dotkla, prohlubuje se tím dramatické dílo o další významový suterén. (Ten výraz volím záměrně: je-li každý model, a tedy i každý umělecký model metavěc a tvoří-li jakési první poschodí nad realitou, pak tu jsme v druhém suterénu. Jednodušší je ovšem počítat jinak, tak, aby vše zůstalo „nad nulou“, tak, aby nebylo třeba zavádět předponu „meta-“ se záporným znaménkem.) Zkrátka: zachovávajíc *prastarou osvědčenou metodu modelování, zděděnou už od živočišných předků člověka*, a zachovávajíc i prapůvodní *zaměření této metody na oblast živočišných zájmů o konflikt*, boj, o soupeřivou interakci, *zmočňuje se dramatické dílo přece jen člověka celého*, včetně jeho komunikativní a jazykové, metakomunikativní a metajazykové nadstavby: veškerá lidská komunikace není totiž nic jiného než komunikační interakce, což jest prastaré živočišné soupeření, rozšířené jen na člověkem dobyté a anektované území komunikace.

Jeden ze zakladatelů německé divadelní vědy, Artur Kutscher (Srna 1970) – jak se dovídáme na jiném místě tohoto sborníku⁸ – postavil kdysi MIMOS – tedy princip hry, který je prapodstatou divadla – proti principu LOGOS, proti slovu, proti jazyku, literatuře atd. Zdá se ovšem, že prapodstata obou těchto principů a navíc ještě principu třetího, principu dejme tomu EIDOS, tvar, *je jedna a společná*, a že tato společná prapodstata se stále vrací a obnovuje právě v dramatickém umění. Říkám-li prapodstata, nemyslím tím společný vývojový základ a společnou genezi, ale trvalou společnou noeticko-komunikační podstatu. Společný vývojový základ nás vůbec nemusí zajímat: jeho jednota je totiž tak jako tak nepochybná, protože je dána společným jmenovatelem člověk; a sama *genetická teorie mnoho neznamená*, „Origin theories are irrelevant to understanding theatre,“ říká na toto téma Richard Schechner – a totéž platí i o teoriích o původu jazyka či umění vůbec. Hořejší řádky nechtěly být tedy genetickou teorií – zkratková rekonstrukce fylogeneze dramatického umění, modelování a jazyka, na vývojovou teorii příliš zjednodušená a naivní, měla sloužit jen *demonstraci společné podstaty* všech způsobů komunikování a modelování. Podstaty, jejíž jednotu demonstruje i dramatické dílo.

Zásluhou Otakara Zicha a jeho *Estetiky dramatického umění* zůstane, že poskytl tuto „demonstraci společné podstaty“. Zich odmítá syntetickou teorii dramatického umění, chápající dramatické umění jako spojení umění – i když uznává její relativní opodstatněnost. Dramatické dílo pro něho není spojením, ale jednotou. A tuto jednotu analyzuje.

Chápeme-li dramatické dílo jako jednotu principů MIMOS, LOGOS a EIDOS – což

jest pojetí Zichovo, neujde nám, že v této jednotě přecenil Zich poněkud úlohu Eidu. Je to patrné hned v samé definici dramatického umění, zdůrazňující úlohu scény, a v Zichově výkladu této definice: herec zůstává hercem jedině tehdy, je-li na scéně, herec, hrající uprostřed diváků, v obecnstvu, přestává být hercem a stává se artistou. Zdá se – a zkušenosti moderního divadla stejně jako tisíciletá historie této formy to potvrzují – , že poměr Mimu a Eidu je spíše obrácený: nikoli EIDOS, výtvarné umění, scéna, vytváří MIMOS, ale naopak MIMOS, kamkoli vejde a kdekoli začne hrát – i tehdy, je-li to jediný herec (což je druhý Zichův omyl) –, vytváří kolem sebe z čehokoli, co zapojí do své hry, svůj EIDOS. A přece má Otakar Zich pravdu – ovšem pravdu platnou jen omezeně, platnou pro *jediný typ dramatického umění*, typ, který začal krystalizovat v době francouzského klasicismu a dosáhl *krystalické čistoty* a dokonalosti právě v době Zichově. Je to typ, vycházející zcela z principu MIMOS, typ, domýšlející tento princip do nejzazších důsledků, až k podřízení principu MIMOS principu EIDOS. Konkrétněji řečeno, je to typ, který se po celá dvě tři století svého vývoje – zejména pak od dob romantismu – žene za ideálem „*přirozenosti*“ na scéně a končí sice v době Zichově bezmála realizací tohoto ideálu, zároveň však i takovou *nepřirozeností*, jako je změna herce a díla v pouhou čárku, linii či skvrnu onoho celkového obrazu, kterému k úplné „*přirozenosti*“ chybí právě už jen ta – přirozenost.

Zich napsal teorii a estetiku tohoto typu dramatického umění, typu, který právě v jeho době vrcholil a jehož praktickým vrcholem je například tvorba Moskevských, v opěře například dílo Janáčkovy či Bergův *Vojcek*. Zichovo dílo je nepochybně dobově podmíněné a dobově omezené, není to však jen pouhá estetická apologie existující formy. *Forma*, jíž tyto tendence vyvrcholily, je *historická*, ale samy tendence, jejichž domýšlením se k této formě *dospělo*, jsou „*věčné*“, jsou *imanentní dramatickému dílu* jako způsobu modelování, jako noetické a komunikační formě – a Zichovi patří zásluha o jejich objevení a popsání.

Epické prvky v dramatickém umění

Ovšem právě v době, kdy vrcholí typ dramatického díla popsaný Zichem, vzniká typ jiný. Vlastně nevzniká – existuje odpradáвна a existoval vždy jako protipól onoho typu, který popisuje Zich, typu dejme tomu dramatického, nebo – chcete-li zcela jednoznačný výraz – „*zichovského*“. (Brecht tomuto „*zichovskému*“ typu říká „*aristotelský*“, ale to je zcela nepřesné; ani označení „*zichovský*“ není docela přesné: i v Zichově estetice, jinak snad nejčistší, najdeme *prvky onoho druhého typu* – takovým prvkem je například *monolog*, cizorodý útvar v dramatickém díle směřujícím k přirozenosti, útvar, který – na rozdíl od ostatního, přísně dramatického modelování – nemodeluje mluvou mluvu, slovem slovo, ale mluvou mlčení, a slovem, větou myšlenku; aby ospravedlnil monolog, musí Zich oslabit důstojnost své stavby, popřít zákon dramatického zobrazení a dát – přes tyto zákony, nikoliv v souhlasu s nimi – zvítězit „*principu zveřejnění*“.) Tím druhým typem je typ „*divadla epického*“, typ – na rozdíl od typu „*dramatického*“ či „*zichovského*“ – založený na dvojjedné jednotě principu MIMOS a LOGOS.

Ríkám-li „*epický typ*“, nemám tím na mysli „*epické divadlo*“ v tom speciálním smyslu, jak toto divadlo chápe Brecht: *jde mi o odvěkou tendenci k epičnosti*, stejně dávnou a stejně zákonitou, jako je tendence k typu „*dramatickému*“; ostatně obě tendence – jak víme – existují nejen v díle dramatickém, ale i v epice samé.

Na rozdíl od „*dramatického*“ typu, který jde za čistotou typu MIMOS (a končí pak paradoxním vítězstvím principu EIDOS nad principem MIMOS), vychází epický typ z principu LOGOS a ze spojení LOGOS-MIMOS. Dramatický typ toto spojení *nepřipouští*: vychází ze zákonů látkové shody originálu a modelu; v čistě dramatickém typu – ve kterém pohyb modeluje vždy je týž pohyb a věc touž věc – se princip LOGOS smí vyskytovat jen uvnitř modelu, jen jako komunikační prostředek *dramatických postav mezi sebou*, nikoli jako

nástroj komunikace mezi jevištěm a hledištěm. Jeviště smí komunikovat s hledištěm jedině prostřednictvím dramatického modelu předváděného na jevišti, nikoliv prostřednictvím slova. *Jeviště nesmí s divákem mluvit, smí mu jen hrát.* Každá komunikace s divákem, každá přímá hra na „čtvrtou stěnu“ byla by porušením této dramatické fair play.

Je právě historická zásluha Brechtova, že se nebál tohoto porušení fair play – které se do jeho doby trpělo jen ve hrách tradičně „klasického“ či stylizovaného typu (veršované komedie atp.) – a že znovu připomněl i druhou dávnou tendenci divadla, epickou.

Epický typ tedy smí se svým divákem mluvit, smí mu dát i přečíst nápis (dramatické divadlo jaksi němě předpokládalo, že číst divák neumí). „Dramatický“ herec směl pohybem modelovat jen týž pohyb a slovem totéž slovo, směl být jen skvrnou či linií celkového obrazu; „epický“ herec smí slovem modelovat (pro diváka, nikoli jen v rámci obrazu) cokoli, epický herec smí i s divákem komunikovat jak pomocí principu MIMOS, tak také pomocí principu LOGOS, který modeluje slovem cokoli. Ale nejen to: vazba slovo-věc, jež nahradila dramatickou vazbu „slovo-slovo“, uvolňuje i dramatickou vazbu „pohyb-pohyb“; *dramatický herec* mohl pohybem modelovat leda týž pohyb a sám sebou leda jiného člověka (nebo antropomorfizovanou bytost); *epický herec může svým pohybem modelovat jakýkoli jiný pohyb, a sám sebou cokoli*: jezdec s koněm, letadlo, stroj, strom, jízdu, plavbu, let, jakékoli charakteristické chování, charakteristickou interakci čehokoli. Epický herec je prostě *univerzální vypravěč* (tj. univerzální „tělesný umělec“), který využívá k modelování, *k modelování pro diváka, všeho, co je mu k dispozici*, a modeluje tedy všemi tělesnými modely – od pólu „nepodobnosti“ modelu a originálu až k pólu „naturalistické podobnosti“, od slova až po mimický model; mimické modely epického herce nemusí být oproti modelům herce „dramatického“ pouze doslovné, ale mohou mít i charakter *básnické* – to jest *herecké* – *metafory*.

Dramatické prvky v epice

Slova „epika“ a „vypravěč“ stojí za zamyšlení. Slovo, jazyk, vzniklo možná z prapůvodní živočišné modelovací hry, divadlo však nepochybně vzniklo – a nejen vzniklo, *neustále znovu a znovu vzniká* – z epiky, z vyprávění.

Jazyk – jak nás poučuje i moderní logika – může zásadně modelovat dvě různé oblasti jevů: oblast předmětů, jevů a dějů mimojazykových – a oblast jazyka samého. Slovo může být modelem jakékoli věci, ale také může být modelem slova. Tak je to v logice, ale také v každém jazyce a v každém vyprávění, takovém, jaké je součástí našich všedních každodenních rozhovorů. A zde platí zvláštní, i když zcela běžný úkaz: každý vypravěč, jakmile od slovního modelování věcí a dějů přejde k slovnímu modelování slov, se ve větší či menší míře – záleží na živosti vyprávění – stává hercem. *Každý vypravěč, jakmile přejde na téma komunikace, má tendenci nejen citovat, ale přímo předvádět a hrát jazykové interakce, o nichž vypráví.* A nejen vypravěč: každý *entertainer* či „tělesný sdělovač“ – například každý zpěvák písně, která má charakter dialogu nebo monologu, či každá *discuse* (říkačka) šansonu. – Slovo „tendence“ zde vlastně není na místě: *jakmile se přejde na téma jazykové komunikace a jakmile místo vyprávění či popisu nastupuje „přímá řeč“, tj. přímá citace*, okamžitě se tím přechází na *jiný způsob modelování*: z modelování jazykového – pro něž je specifická relace slovo – ne-slovo – , se stává modelování *dramatické*, pro něž je specifická relace slovo-slovo. Což platí nejen pro slovo mluvené a živé vyprávění (takže Čapek má pravdu, anekdoty jsou vsutku nejlidovější, mezní druh dramatický), ale i pro jazyk *psaný*: i ten modeluje v „přímé řeči“ slovo slovem, i ten má v dialogu jakousi skrytou možnost modelování dramatického. Ta latentní možnost okamžitě propuká, jakmile psaný jazyk čteme (někdy i v duchu). Může však propuknout i jinak, v dramatických formách čteného jazyka, když totiž psaný jazyk nemodeluje jazyk mluvený, ale jazykové formy psané.

Klasickým příkladem může být Čapkova *Válka s mloky* ve výpravě Karla Teigeho (schválně volím tento divadelní výraz, chtělo by se totiž málem říci „v typografické choreografii Karla Teigeho“), kniha, kde psané, totiž tištěné slovo modeluje tištěné slovo, kde tištěné slovo hraje jiné tištěné slovo, dílo, které dokazuje, že i kniha může být někdy divadlem. Podobně je divadlem i *Život a dílo skladatele Foltýna*: ta kniha si hraje na jinou knihu, na vzpomínkový sborník.

Zdá se tedy, že má pravdu Platón, jestliže na rozdíl od pozdějšího dělení Aristotelova (lyrika, epika, dramatika) mluví o rozdělení básnictví – podle způsobu napodobení – na básnictví lyrickoepické, dramatické a smíšené (Svoboda 1926): epické i lyrické útvary s přímou řečí jsou vsutku smíšeným útvarem, střídajícím modelování jazykové a modelování dramatické, „divadelní“, a tedy čímsi mezi LOGEM a MIMEM, mezi literaturou a divadlem.

ZÁVĚRY

Naše komunikační variace na Zichovo téma skončila. Pokoušela se s pomocí kybernetických, modelovacích, logických i sociálněpsychologických teorií komunikace proniknout do složité struktury dramatického díla a zjednodušila si ji tím, že ji zkoumala jako strukturu komunikační, jako „komunikaci komunikací o komunikaci“.

Nejsložitější komunikační struktura

Z hlediska komunikace je tady dramatické dílo *složitá, hierarchická struktura komunikací*. Říká-li starý antihegelián (a tedy vlastně hegelián) Černyševskij, že umění je reprodukce skutečnosti a že obsahem umění je všechno, co je v životě zajímavé, pak pro dramatické umění je zajímavá vedle interakce lidí především jejich komunikace, přičemž toto základní téma se tu předvádí formou reprodukce skutečnosti v materiálech zobrazené skutečnosti samé, tj. v materiálech komunikace.

Kdybychom přihlédli k Morrisovu dělení sémiotiky – mimochodem Morris (1939: 131n.) má k Černyševského definici velice blízko – , říká vlastně jinými slovy totéž, protože umění je pro něho „ikonický znak, jehož designátem je hodnota“, dělení, které rozeznává syntax – analyzující znaky samy – sémantiku – zkoumající znaky ve vztahu k jejich denotátům a designátům – a konečně pragmatiku, zabývající se znaky spolu s jejich uživateli, pak bychom mohli říci, že dramatické dílo je takový znak (v naší terminologii takový sdělovací model), jehož *syntax* je tvořena syntaxí, sémantikou a pragmatikou komunikace herec-herec (přesněji řečeno herecká postava-herecká postava), jehož *sémantika* zahrnuje syntax, sémantiku, ale hlavně pragmatiku (interakční rozměr komunikace patří do pragmatiky) komunikace dramatická osoba versus dramatická osoba, a jehož *pragmatiku* lze definovat jako pragmatiku komunikačního a relačního řetězce (autor) – (režisér a herci, výtvarník atd.) – herci – postavy – divák, schématu, v němž (v souhlasu se Zichem) se herci vyskytují celkem dvakrát – poprvé jako *spolutvůrci* díla, podruhé jako jeho *materiál*.

Toto schéma by samozřejmě navíc zahrnovalo celou komplikovanou síť zpětných vazeb syntaktických (uživatel zkoumá svůj vlastní znak a jeho syntaktickou správnost), sémantických (uživatel zkoumá „pravdivost“ znaku) i pragmatických (uživatel zkoumá účinek znaku), a to jak na meta-meta-komunikační, tak i na meta-komunikační úrovni, tj. na úrovni tvůrce, herec i osoba příběhu.⁹

⁹ Naše studie zdaleka nevyčerpala všechny komunikační aspekty divadla. Zcela stranou zůstala například komunikační síť mezi herci na jevišti jako *tvůrci*, komunikační síť zahrnující například implicitní informaci o tom, že správná replika partnera byla či nebyla pronesena atp. Do této sítě patří dále nápověda, komunikační spoje zákulisí atp., prostě ona komunikace, která divadlo jako umění kolektivní existenčně podmiňuje. Prozkoumání struktury této sítě prozradilo by hodně o struktuře individuálních tvůrčích procesů – některé procesy musí být v obou případech identické a kolektivní proces má jen tu výhodu, že tato komunikační struktura probíhá vně člověka, a je tedy přístupná exaktnímu zkoumání. (Podobně lze například na struktuře socialistického komunálního podniku zkoumat komunikační strukturu takového individuálně psychologického jevu, jako je „heideggerovská“ starost, konkrétně třeba starost drobného soukromého podnikatele.)

Redukované struktury

V této studii jsme analyzovali především nejsložitější „zichovský“ typ divadla: ale už i zde jsme byli svědky toho, že divadlo vedle komplikovaného způsobu dorozumívání s divákem pomocí hierarchické stavby divadelního modelu (znaku) má k dispozici i jednodušší, jazykové způsoby komunikace s divákem, jak je tomu například v epických částech dramatického díla „epického typu“. Existují ovšem i další jednodušší útvary, v nichž se hierarchická stavba dramatického umění vyskytuje v jiné redukované podobě: takovým útvarem je například *psychodrama*, kde odpadá komunikace divadlo-divák, a zbývá tedy komunikace člověk-člověk, vyjádřená v materiálu komunikace „jiný (nebo týž) člověk-jiný (nebo týž) člověk“. Hraje-li se ovšem psychodrama pro obecnost, jako je tomu například v Morenově ústavu v New Yorku, přerůstá psychodrama v „normální“, pouze improvizované dramatické dílo, v „normální“ morenovské *Stegreiftheater*.

Dramatické dílo „zichovského“ typu, tato hierarchická struktura, je ovšem útvar velmi zranitelný svou nepřirozeností, svou umělostí: odedávna existují tedy v dramatickém umění samém síly a tendence směřující k *destrukci* této příliš umělé struktury (struktury, notabene degradující herce na pouhou skvrnu či čárku dramatického obrazu). Samo epické divadlo k těmto tendencím nepatří, je projevem tendence opačné; spíše než destrukce hierarchické dramatické struktury probíhá v něm *neustále proces zrodu této struktury před divákovými očima z jednodušší struktury vyprávěcí*. – Dějiny moderních režijních směrů, počínaje konstruktivismem a biomechanikou, jsou dějinami rozbíjení jednotné hierarchie stavby dramatického díla a jeho nahrazování strukturou jinou, nikoli jednotnou, ale *syntetickou*, v níž jednotlivé složky se sice také mohou sjednotit do společné hierarchické struktury, ale kde spíše jde o jejich *paralelní působení*, o nahrazení hierarchické struktury volnější multistrukturou, metaforicky řečeno o nahrazení *homofonie* hierarchické struktury (jež v případě „epického divadla“ je dokonce *monodií*) *polyfonií* současně komunikujících umění a složek.

V této souvislosti by bylo velice zajímavé prozkoumat právě z komunikačního hlediska takové útvary moderního divadla, jako je třeba happening, forma, s níž pracuje Living Theatre apod., forma, o níž usiluje Richard Schechner, forma, k níž zamířilo z různých stran „hudební divadlo“ (ve smyslu Stockhausenově), výtvarné umění i balet (Merce Cunninghamova skupina). Happening jistě komunikuje s divákem prostřednictvím díla, i když se snaží hranice mezi tvůrcem, divákem a dílem zrušit nebo vést tak, aby je divák nepostřehl, a komunikuje s ním – podobně jako dramatické dílo – v materiálu interakce a komunikace: nevytváří však v tomto materiálu model, spokojuje se s ostenzí této komunikace; je „nefigurativní“, znamená dobytí poslední tvrze figurativnosti, divadla, tohoto „nejreakčnějšího umění“ (Schechner), abstrakcionismem, zároveň však znamená i popření abstrakce. Jestliže komunikační schéma happeningu by bylo zajímavé zejména v rovině materiálové (komunikace jako materiál tohoto divadla), pak některá představení Living Theatre usilují zejména o proměnu v rovině komunikace divadlo-divák. Dialog dvou kolektivních účastníků, divadla a diváka, je tu často nahrazen polylogem individuálních herců s jednotlivými skupinami diváků, jednoohnskový „focussed gathering“, jímž je divadelní představení, se proměňuje v *mnohaohnskové shromáždění*, jehož komunikační síť se svou spleť vzájemných a zpětných vazeb podobá – po stránce formální – například komunikační síti tancovačky nebo koktail-party. Jestliže jsme komunikaci divadlo-divák co do struktury vzájemných komunikačních vazeb přirovnávali například ke komunikačnímu schématu dialogu, eventuálně komunikace sexuální, pak zde máme co dělat spíše s komunikačním schématem *orgie*. (Po jiné stránce zase spíše rituálu či obřadu.) Ostatně slovo orgie patří dnes k výrazům velmi frekventovaným, vyskytujícím se snad v každé recenzi podobných představení. Pokud se tvůrcům Living Theatre skutečně daří záměr vyprovokovat obecnost

k aktivní účasti na představení, máme tu, jak se zdá, skutečně co dělat s komunikačním schématem orgie či *orgiastického rituálu*, kde sice zůstává určité komunikační centrum, kde však zpětná komunikace obecenstvo-centrum spontaneitou obecenstva neobyčejně vzrostla, takže aktivitu centra místy překrývá. Z jiné strany se tomuto schématu blíží například časové komunikační schéma *rockového koncertu či festivalu* s jeho spontánními, mnohdy destruktivními projevy obecenstva. Zatímco symfonický koncert (nebo tradiční vážná činohra) připouští projev obecenstva jen v oněch momentech, kdy je „trať volná“, tj. když v komunikačním kanálu jeviště-hlediště skončila sdělení umělců, a kdy tedy „replika“ obecenstva absolutně nemůže působit na uměleckou informaci jako nežádoucí šum (koncertní zvyklosti přece nepřipouštějí potlesk ani mezi větami symfonie!), jiné formy (opera, balet, opereta, muzikál, satirická komedie, jazzový koncert, jam session) naopak provokují své obecenstvo, aby jim „skákalo do řeči“ výbuchy smíchu, potleskem na otevřené scéně, potleskem, který je z koncertního hlediska nežádoucím šumem, rušícím umělecké sdělení (i když obvykle na místech s velmi redundantní informací). Komedie se této spontaneitě přizpůsobuje (tzv. „lachpauzy“) a muzikály dokonce zaznamenávají místa se žádoucím a očekávaným potleskem do klavírních výtahů. Vyšší stupeň co do aktivity diváka tvoří pak sice publikum sportovní (zde není třeba čekat na „volný kanál“), aktivita diváka roste však zejména s jeho nespokojeností a má zřetelně metakomunikační ráz. Maximum spontaneity a aktivity najdeme ovšem při bigbítu, kde kladná reakce publika, umocňovaná vzájemnými vazbami mezi jednotlivými diváky a jejich skupinami, často zcela překryje a akusticky téměř vyřadí onu komunikaci, jíž tak nadšeně přizvukuje: vlastní spontánní či indukovaný projev je zde důležitější. Zde jsme již velice blízko komunikačnímu schématu orgie či jakéhosi masově sexuální-komunikačního aktu, jakýchsi mločích zásnub (řčeno příkladem z fiktivního světa Karla Čapka). Ostatně nejde jen o stránku formální, o podobnost komunikačních schémat. V současném vývoji divadla (Švédsko, USA, dnes už i Anglie), kdy uvolnění cenzury připouští velkou otevřenost ve věcech sexuální komunikace (prozatím jakožto předmětu dramatického modelu), se pravděpodobně brzy dočkáme modelování sexuální komunikace sexuální komunikací (divadlo přece důsledně modeluje komunikaci komunikací – a vše zde ostatně už bylo), a když už komunikace mezi herci, proč – při současných snahách divadla – nešetřit hranice mezi jevištěm a hledištěm i zde a nekomunikovat přímo s publikem? Tak aspoň klade otázku – poněkud jízlivě – Eleonora Lesterová¹⁰ v New York Times (1968) a my se můžeme jen ptát, co na to říká pan Bateson se svým komunikačním paradoxem? Ostatně sexuální akt na jevišti má ještě další sdělovací aspekt: zdá se, že vývoj (?) divadelního experimentu, moderního divadla a moderního umění vůbec, původně velmi hermetického a výlučného, dospěl velkým obloukem od esoteričnosti a nesrozumitelnosti až k masově srozumitelnosti a jakési nečekané všelidovosti. Nic proti orgiím a dobrou chuť (i když pro divadelní vědce naší generace už toto nebude) – je to však konec divadla v jeho hierarchických formách. Ostatně i to už zde bylo a nemá smysl dále probírat téma z divadelního, psychologického, morálního, sociologického a kulturně antropologického hlediska neobyčejně zajímavé a pravděpodobně i symptomatické, našemu tématu však přece jen odlehlé.

Divadlo a metakomunikace

Naším tématem byla Zichova definice dramatického umění a naším úkolem komunikační variace na toto téma. Zjistili jsme, že Zichovu definici lze přeložit do jazyka teorií komunikace a že dramatické dílo lze považovat za „komunikaci „komunikací“

¹⁰

Section 2, p. 1. „However, novel effects, by definition, quickly wear out and constant escalation is needed to create surprise. New taboos must constantly be broken. Nudity, still handled with some inhibition, must inevitably get bolder, today's near-copulation is likely to give way, in the not-too-distant future, to the real thing, fulfilling a prediction Kenneth Tynan made about two years ago. And after actor-to-actor copulation, will it be actor-to-audience?“

o komunikaci“ (tento výraz nechce ovšem být novou definicí dramatického díla!!), přestože tento překlad není zcela výstižný a přesný a nevyčerpává beze zbytku celý obsah pojmu „dramatické dílo“. V jednotlivých částech jsme se pak pokusili jednotlivé komunikační aspekty této definice zpřesnit a popsat. Přesvědčili jsme se, že dramatické dílo v sobě skutečně obsahuje jakousi „komunikaci na třetí“ (někdy i na čtvrtou), a že má tedy metakomunikativní (eventuálně meta-metakomunikační atd. charakter. Otázku, jak souvisí tato metakomunikace, již je dramatické dílo, s metajazykem logiky, necháme otevřenou. Zpracování tohoto tématu by potřebovalo zvláštní studii, která by prozkoumala i to, jak souvisí otázka metakomunikace a metajazyka s otázkou zpětných vazeb, s problémem „nekonečného regresu“ ve vědomí (vědomí, vědomí, vědomí, vědomí, vědomí, vědomí atd.). Pravděpodobně zde bude nutno spojit pojmový aparát logiky, kybernetiky a jazykovědy, zdá se například, že vedle termínu meta-langue bude dobré zavést i saussurovskou variantu „meta-parole“, peirceovské varianty „meta-token“ a „meta-type“ atp.

Celá ta metakomunikativní struktura divadla má ještě jednu metakomunikační nadstavbu: divadelní vědu. Podobně jako teorie sdělování má i divadelní věda výrazně *interdisciplinární charakter*; podobně jako teorie sdělování zabývá se i divadelní věda *komunikací*, totiž tou zvláštní a specifickou formou komunikace, které se říká divadlo. Z tohoto hlediska není divadelní věda nic jiného než jeden z mnoha oddílů obecné vědy o sdělování a řízení, to jest, dejme tomu, ve wienerovském smyslu, kybernetiky, a náš pokus uplatnit v teatrologii některé poznatky teorií sdělování nebyl tedy doufejme nikterak násilný.

Stejně jako jiné komunikační disciplíny zkoumá i divadelní věda především živé sdělování, živou, divadelní „parole“. Divadelní „parole“ – na rozdíl od jazykových paroles – má dějiny: divadelní dějepisectví či letopisectví se snaží – aspoň v současnosti, když už velká část minulosti je v pološeru antropologického ignoramus – dokumentovat každé vyřčené divadelní „slovo“, každou divadelní „parole“: představa podobné praxe v jazykovědě je poněkud absurdní.

Divadelní věda, soustředěná především na dokumentování, rekonstruování a analyzování divadelní „parole“ a zejména na analýzu a interpretaci smyslu, obsahu těchto sdělení, nesmí ovšem pouštět ze zřetele druhou stránku divadla jako komunikační skutečnosti, totiž divadelní „langue“. Zkoumání divadelní langue a hledání „gramatiky divadla“ je stejně oprávněné jako práce s živým divadlem, s divadelní „parole“. Příspěvkem k tomuto zkoumání, zaměřeným na samu komunikační podstatu „langue“ divadla i „langue“ člověka, chtěla být – ve stopách Otakara Zicha – i tato studie.

Závodský, Artur (ed.)- *Otázky divadla a filmu – Theatralia et cinematographica I* (1970), s. 11 – 43. Na konci oddílu I této studie jsou zde vypuštěny stránky, které stručně informovaly o obsahu předchozích dvou studií.

Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.